IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: CASELLA POSTALE 472 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1927 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 6 - Giugno 1927

SOMMARIO: S. CARAMELLA: Racine non classico — E. PERSICO: Lettera a Sir John Bickerstaff — A. GAROSCI: Interpretazioni di classici: Disegno di una critica della vita celliniana — A. CAJUMI: Lord Raingo — G. DEBENEDETTI: L'Elegia dell'Ambra — M. GROMO: Note di teatro: I Pitöef — B. ALLASON: Beethoven e Bettina Brentano — N. SAPEGNO: Gli Studi critici: Lorenzo il Magnifico — DON MARZIO: La buona stampa.

RACINE NON CLASSICO

In quest'anno di centenario romantico, fra tante rinnovate indagini sulla formazione del romanticismo francese, possono tornare di qualche interesse alcune osservazioni lievemente paradossali sopra il teatro di Racine. Poichè, mentre per la letteratura italiana, inglese, spagnuola si è ormai ben chiarito 'l valore protoromantico del Seicento, per la francese non è stato ancor fatto in misura notevole! *Et pour cause*: il Seicento francese è per eccellenza il secolo della classicità. Ma se in quella abbagliante luce solare di spirito classico comincia a delinearsi qualche penombra di preromanticismo, questa è proprio in Racine.

Si potrebbe domandare perchè in lui soltanto. E non sarebbe domanda oziosa, posto che la fresca energia del soggettivismo cartesiano e la diritta volontà dei personaggi di Corneille e il tormento di Pascal e il realismo di Molière sono già nitidi punti di riferimento per chi voglia avvicinarsi di tappa in tappa alla rivoluzione romantica. Ma il riferimento è soltanto ideale, non è ancora storico; la sua possibilità è data solo dalla violenta modernità di quei valori dottrinari e poetici, e ad essa si ferma: poichè tale modernità è immediatamente celata e conchiusa, anzi talora invertita, in una veste classica piena e armoniosa, che spezza la sua violenza e smorza il suo ardore. Invece con Racine comincia la crisi: e un flusso irrequieto trabocca ad ogni istante dalla forma perfetta.

Apparente è superficiale è, invero, la classicità di Racine: se classicità vuol dire equilibrio, serenità artistica, immateriale idealità delle cose create, oggettivazione senza residuo della poesia. Corneille esamina le sue tragedie come realtà per sè stanti, parla dei suoi protagonisti come dotati di vita propria, di sè invece quale semplice esecutore — così estraneo alla genesi di ciò che mette in carta da poterne ingenuamente distinguere il bello e il brutto. Racine confessa umilmente di dovere a Tacito tutto ciò che vi ha di forte nel *Britannicus*, e così si compiace di additare volta per volta le sue fonti: ma solo per mostrare in realtà come egli ha reagito alle fonti, come le ha scelte e disposte a suo arbitrio, e che cosa ha inventato e che cosa ha voluto fare. Lo squilibrio, rispetto al classicismo, comincia di qui. E si manifesta in un novello amore del romanzesco e dell'oscuro: il poeta va alla ricerca di tutti i particolari mitici più riposti e meno sfruttati (particolarmente di quelli che urtano con la tradizione canonica dei miti tragici convenzionali), non solo perchè egli è umanista, come tutti gli uomini del suo tempo, e vuole eliminare gli dèi, ma perchè ama di morbosa e struggente passione l'intrigo e il mistero. Seguitelo passo passo nelle fasi della sua arte: prima, per gli inesperti tentativi, pieni di grande poesia, della cruda e quasi elisabettiana *Thébaïde* e del preziosissimo lirico di *Alexandre;* poi nella risoluzione del suo problema iniziale di interpretazione psicologica del dramma greco, che è data da *Andromaque; tertio,* nella interpretazione passionale della romanità (*Britannicus, Berénice*) e nella ricerca in Oriente, quell'Oriente che Racine sente già con interesse tutto settecentesco, della passionalità sottile, interiore e morbosa che culmina nella gelosia (*Bajazet, Mithridate*); *quarto,* verso la grecità neo-umanistica e neo-classica con *Iphigénie,* e nella insuperata profondità della istoria dell'anima di *Fedra;* infine nella lieve decadenza e cristallificazione della poesia raciniana che è rappresentata, dopo un decennio di silenzio, da *Esther* e da *Athalie.* E voi avrete sempre, e ognora crescente, l'immagine viva di uno spirito inquieto e curioso, di uno scopritore infaticabile, di un tormentato dall'esigenza dell'originalità e della rivelazione. La stessa predilezione di Racine per la più tormentosa e sadica e indecisa delle passioni, che è appunto quella gelosia malaticcia e cattiva di cui sono presi tutti i suoi maggiori personaggi, da Andromaca a Fedra, e di cui vivono tutte le sue tragedie (perchè gelosia è pur anco quella di Agrippina e di Atalia) segna l'inizio di un nuovo indirizzo poetico che forse è morto soltanto di recente, in *Un amour de M.r Swann.* Ma, per restare al primo argomento, la storia della poesia raciniana basta già, a colpo d'occhio, per dimostrare come vibri in Racine incerto cercatore una prima punta di romanticismo. Classico egli è ancora per tanti rispetti — di forme, di temi, di metodo e di espedienti (soprattutto di espedienti); — ma è già un classico disincantato e un poco anche disperato. Senza esitazione io ritorno così a battere la strada degli interpreti romantici, proprio dopo e perchè si è posta in chiaro la tranquilla figura pratica di Racine borghese e umanista.

Lo squilibrio che ho cominciato a notare si ripercuote nella tecnica delle tragedie: anzi qui se ne ha propriamente il primo avviso. A chi guardi sottilmente nessuna tragedia appare meno classica, tra le classiche, della tragedia raciniana sorta sotto gli auspici dell'arte poetica di Boileau. E non parlo di osservanza, o meno, alle regole aristotelico oraziane: quando Racine si difese dagli appunti che gli si movevano in fatto di regole, e fece, uno dei primi, appello al buon senso, avrebbe potuto più efficacemente, *ad hominem,* protestare e comprovare che egli era in perfetta regola con le regole. Ma parlo di quella perpetua incostanza, di quella continua mancanza di equilibrio scenico, di quegli incessanti dissidi fra il centro geometrico e il centro reale e vivo dello sviluppo tragico, che fanno di Racine, *malgré lui,* un ribelle alle norme interiori del classicismo puro. Le due tragedie finiscono sempre per muoversi sopra due linee di svolgimento, non per contrasto ma per vera e propria dualità: nè si sa quasi mai quale sia il vero protagonista nè il principale interesse. Anche in *Phèdre,* che per intima adeguazione a un nuovo ideale artistico meno risente di tali scosse, l'ultimo atto ci lascia incerti se la catastrofe sia la morte di Teseo o quella di Fedra: e veramente, se subito dopo il racconto di Théramène non venisse a morire con splendida tristezza l'eroina in persona, la tragedia si potrebbe per un momento ritener chiusa. Frutto di questo squilibrio tecnico le figure tragicamente non sviluppate rimaste chiuse in se stesse, e solo concretate da un tòcco magistrale, da un verso o da un gesto; frutto dello stesso squilibrio le lacune o le prolissità dell'andamento scenico, a cui spesso malamente rimedia un improvvisato colpo di scena. In *Iphigénie* e in *Athalie* Racine tentò di riconquistare, — forse perchè più cosciente in entrambi i casi del dissidio, prima umanistico e poi religioso, con la tradizione, — l'unità e l'equilibrio tecnico della tragedia antica: ma in *Iphigénie* la materia molteplice e varia incrina la forma coerente e armoniosa e finisce per frantumarla al punto che possiamo dire di avere un dramma solo perchè non se ne hanno due o tre, ma molti ugualmente importanti; e in *Athalie* la rigida unità effettivamente ottenuta per l'immissione della volontà divina rappresenta solo un progresso logico, extra-artistico, di cui si potrà tenere gran conto in sede di dialettica, ma non molto, mi pare, in sede poetica.

L'unità e il profondo valore della tragedia raciniana, l'instabile equilibrio dei suoi sviluppi e delle sue figure sono nell'intima atmosfera psicologica che il poeta scopre e in cui si muove il suo vero mondo poetico. Racine è umanista prima di tutto perchè intimista; ma appunto per questo non è più un classico. Anche Corneille aveva potuto creare la tragica interiorità dell'Infanta, nel *Cid;* e l'Infanta che vuole la morte del proprio amore, perchè non degno, e ne favorisce la distruzione, ma nel tempo stesso palpita di quell'amore e gioisce se per un momento, contro la sua propria opera, ridiventa possibile, e poi protesta disperatamente che la sua più dolce speme è di perdere la speranza, è già in qualche maniera una figura raciniana. Appunto per questo, però, Corneille la lasciò in un secondo piano e quasi nell'ombra: anzi a un certo punto la sua traccia si perde, e questa importante persona tragica non entra più nello scioglimento del dramma a cui ha assistito in disparte. Nè si possono paragonare all'indirizzo di Racine la delicata e forte religiosità del *Polyeucte,* o la squisita denudazione dello spirito di Pascal, che pure è tanto vivacemente moderna. Più sopra ho, quasi artificiosamente, citato Proust, a posta per accentuare quanto io valuti in Racine l'avviamento primo di quella interpretazione della psiche in cui consiste uno degli aspetti fondamentali del romanticismo. Racine si interessa appunto della passione come movimento e creazione, della passione come tormento e problema. Da un punto quasi indistinto, come il primo dubbio di Mithridate o il primo pallore di Phèdre, nasce il male sottile, nasce l'impeto della disperazione ineluttabile; e sopra quel punto, viziata da quel male e da quell'impeto, la passione si allarga, si concreta, si specifica, con le più raffinate sfumature e i più sottili trapassi, flusso tremolante e tortuoso ma non reversibile, che va dall'animo ancora abbastanza forte per tentar di resistere o almeno per conoscere la propria debolezza —

(Je ne le croirai point? Vain espoir qui me flatte:
Je ne le crois que trop, malheureux Mithridate!)

all'estenuazione lucida dello spirito quasi disincarnato dal canceroso tormento del suo segreto, come lamenta Fedra:

N'allons point plus avant. Demeurons, chère Oenone.
Je ne me soutiens plus: ma force m'abandonne.
Mes yeux sont éblouis du jour que je revois,
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.....

Que ces vains ornemens, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire.

Per questo, precisamente, la conclusione somma e la conquista maggiore dell'arte di Racine doveva essere *Phèdre,* la *storia di una anima,* primissima affermazione di tutto ciò che il classicismo ignorava e il romanticismo ha scoperto. E se non avesse scritto *Phèdre* sarebbe rimasto molto minore di se stesso. Il poeta che pure aveva tanta forza di espressione chiusa e perfetta da imprigionare un mondo in un verso, come in quello famoso che forma la delizia dei raciniani modernissimi, al culmine della confessione di Antiochus:

Dans l'Orient desert quel devint mon ennui!

— proprio quel poeta non poteva trovar pace alla sua smaniosa ricerca di una nuova estrinsecazione di un tesoro nuovo e inespresso ancora, se non nella creazione del primo grande romanzo moderno: la tragedia dell'eroina incestuosa e pur così melanconicamente infelice, scoperta dietro la sua maschera antica con un cuore vivente.

SANTINO CARAMELLA.

LETTERA A SIR J. BICKERSTAFF

Caro amico,

sono d'accordo con te sulla necessità di mettere il problema della giovane letteratura nei suoi giusti termini. Tuttavia, non so parlarti che di me e dei miei amici: come si può trattare oggi di qualcosa, senza impegnare a fondo noi stessi?

Il valore del mio pensiero su questo problema consiste nella mia posizione di europeo. Io credo che la nostra opera sia, in un certo senso, l'esecuzione di un disegno comune del quale ciascuno di noi traccia qualche linea e le cui conseguenze saranno chiare più tardi. Conseguenze le più importanti per la formazione morale, perchè un'opera iniziatasi nella letteratura ha sviluppi imprevedibili nei campi più diversi e distanti. Lavoriamo per un giovane che domani troverà, forse, in noi qualche risposta alle sue interrogazioni. Certamente il nostro tempo sta elaborando il suo spirito delle leggi e la sua ragion pura. Solo per questo il Novecento mi sembra somigli all'Ottocento: perchè non si tratta degli stessi risultati, ma di un'affinità di metodo il quale consiste nell'opera lunga, e quasi anonima, di taluni uomini di buona volontà. Nè eletti, nè illusi, piuttosto gente che si è dimessa e vive senza consolazioni. La fede in quest'opera lenta ed inevitabile è il fatto centrale che ci appassiona: noi non diciamo che dopo di noi sarà il diluvio, ma il principio di quel mondo che ci ostiniamo a chiamare moderno. Per questo la nostra biografia — io te ne parlerò con meticolosa freddezza — merita di essere intesa.

Dal 1919 ad oggi, ho considerato sempre con amore lo stato della giovane letteratura: gli uni, indirizzati a quello ch'era prima della guerra l'avanguardia, hanno tentato di rifare un periodo eroico; gli altri, più pacati e con uno stile forse più esperto, hanno esaurito loro stessi nella maestria di qualche pagina scritta con elegante calligrafia. Tendenze e gesti che nella confusione del tempo sono parsi definitivi: poi è stato chiaro che certe città poste sopra il monte non erano dissimili da provvisori scenari di cartone. Quelle tendenze e quei gesti sono, ormai, nel nostro clima intollerabili; i giuochi delle parole incrociate e le partite a tarocchi non trovano più fedeli entusiasti. Si comincia a capire, insomma, che lo stile è l'uomo, inteso in quello che ha di più profondo; che non è consentita una letteratura se non in rapporto all'uomo. Esiste, infatti, oggi una sola cosa in discussione: me stesso. Tu non immagini, non puoi immaginare, la solitudine degli uomini della mia generazione fra di loro. E' per questo che i nostri libri non saranno mai invenzioni arbitrarie, ma i racconti delle nostre vite o di fatti possibili: l'autore sarà sempre il protagonista della sua opera, un uomo vivo in mezzo ad una storia inventata. Nelle nostre pagine, dunque, importerà soprattutto quello che avremo messo di noi, cioè quanto avremo pagato di persona. Letteratura morale.

Non intendo una letteratura che sia politica — e nemmeno una politica che sia letteratura —: bisogna stampar chiaro questo concetto, bisognerebbe anche sottolinearlo. Noi abbiamo il dovere di lavorare solo con quegli individui che hanno rinunziato a queste contaminazioni per restare spiriti onesti e originari. Siamo, forse, venti in Italia e duecento in Europa.

Come vedi io non ho rosee speranze; ma credo fortemente che oggi importi stabilire fra diverse energie una corrente spontanea e sentire dal solo fatto di questa unione svilupparsi uno slancio collettivo. Giungere così a far intendere non solo quello che si vuole, ma soprattutto quello che si vale: cioè il valore della qualità morale del proprio tentativo. La passione che metteremmo a consolidare prima, e poi ad imporre le nostre idee sarebbe l'atteggiamento risoluto e definitivo che assumeremmo nella vita. Questi propositi, è chiaro, sono un fatto di coscienza: tendere a divenire l'esempio più perfetto del tipo di umanità che si rappresenta, contribuire a restaurare il senso di talune espressioni, come dirittura e probità. Vuol dire che la nostra arte deve parlare il linguaggio di tutti, conoscendone le aspirazioni; intendere certi problemi e preoccuparsi delle loro soluzioni: essa lo può meglio dei sociologi e degli economisti, o almeno lo può prima.

Se a questo ti aggiungo che come europeo moderno ritengo che nulla possa impedire alle parole, ai colori, a volumi, ai suoni di oltrepassare le frontiere e che attendo da una grande convocazione di spiriti nuove forme di vita e nuovi pensieri avrai compreso senza equivoco il valore delle mie intenzioni. In effetti, la nuova cultura promette di essere non tanto provinciale quanto europea e sarebbe assurdo respingere qualcosa o qualcuno da questo concerto.

Eccoti ora gli argomenti che non mi fanno disperare della giovane letteratura.

Senza chiedere niente a nessuno, senza imporre nessun legame, quasi senza un programma noi abbiamo ottenuto intorno a questa rivista due risultati notevoli. Il primo, di non esser diventati nè una setta, nè una scuola, nè una cabala: cosa, forse, la più importante perchè è già abbastanza non tralignare appena si battono le ciglia. Il secondo risultato è che senza far nulla che somigliasse a una pressione, senza procacciarci delle spinte, senza ricorrere ad arruolamenti; per una selezione svoltasi durante tre anni siamo pervenuti a costituire una sodalità incontestabilmente nuova, una specie di crocicchio dove possono liberamente incontrarsi tutti gli uomini onesti. Questi amici non pensano ad atteggiamenti incendiarii, non si attardano in confuse aspettazioni, non hanno baldanzose fiducie; lavorano sul sodo, come fu promesso a suo tempo, «per salvare la dignità prima che la genialità, per ristabilire un tono decoroso e consolidare una sicurezza di valori e di convinzioni». Con queste posizioni di cultura, che significa coscienza, essi hanno conquistato il posto che a loro spetta nella letteratura europea.

E non basta. Esiste in Italia, fra molta gente svagata e inconsistente, un gruppo di uo-

mini i quali credono che il pensiero disinteressato abbia nella realtà una particolare efficacia: sono i nostri lettori; e, anche se pochi, rimarranno un esempio per il pubblico di domani. Se non sapessimo intorno a noi questi spiriti non provinciali la nostra fatica non avrebbe lo stesso significato e sarebbe senza utilità per la società e i costumi. La crisi dell'arte moderna consiste, in fondo, nella sua astensione dalla vita: l'artista che non sente intorno a sè il suo pubblico è indotto a creare opere senza destinazione. Chi può misurare il contributo offerto da certi popoli, come il greco, il francese o il russo, alla formazione di particolari ideali nell'arte e nella vita?

Per oggi ti bastino queste proposizioni. Io non ho ancora finito e la mia lettera vuol essere una prefazione, o un sommario, dei concetti che ti ho accennati e delle cose che ti dirò un'altra volta. Principalmente queste: il valore della crisi spirituale nel dopo guerra, la posizione degli europei — o, meglio, del preuropeismo — e il significato dei nuovi scrittori.

A rivederci, caro amico, ancora una pagina bianca mi splende davanti: io credo nella necessità del nostro lavoro.

EDOARDO PERSICO.

GIUSTIFICAZIONE

Non diremmo certo di aver rinunciato a fabbricare nuovi mondi, ma sappiamo di doverli costruire con disperata rassegnazione, con entusiasmo piuttosto cinico che espansivo, quasi con freddezza, perchè ci giudichiamo inesorabilmente lavorando e conosciamo i nostri errori prima di compierli, anzi li facciamo deliberatamente, sapendone la fatale necessità. Disprezzando i facili ottimismi e i facili scetticismi sapremmo distaccarci da noi stessi e interessarci all'autobiografia come a un problema.

PIERO GOBETTI.

INTERPRETAZIONI DI CLASSICI

Disegno di una critica della "Vita„ celliniana

Pienamente narrativa, nitida e felice, non poteva toccare alla «Vita del Cellini scritta per lui medesimo» peggior sorte che essere seguita e interpretata anche parzialmente come autobiografia, con tutto il sottinteso di effusione, di «storia contrastata» che la parola ha preso in tre secoli di evoluzione barocca prima, romantica poi. Onde, a prescindere dai romanzi e dai drammi che da un sì poco drammatico soggetto si sono ispirati, risalgono a questo errore fondamentale tanto le contemplazioni di un Cellini eroicizzato (vuoi come consapevole ribelle alle regole del tempo suo, vuoi come espressione fantasiosa e sovrana di esse) quanto le esaltazioni della sua vena originale e bizzarra tra la generale accademia, che sono moneta corrente, accettata e scambiata nel commercio critico dei più.

In realtà, a volerlo intendere, il capolavoro celliniano ha da esser messo in relazione precisa (oltrechè con le analoghe vite d'artisti, fra le quali, ad esempio, quella di Michelangiolo scritta dal Condivi le può esser messa senza troppo sforzo accanto) con l'immensa produzione di lettere, resoconti, narrazioni che il Cinquecento produsse in così gran quantità e che anzi contribuiscono assai a dare alla nostra fantasia l'impressione fastosa e minuta che il nome «Rinascimento» suscita in essa.

Il racconto del Cellini non nasce, non procede nè si svolge per quell'impulso originale che altri ha creduto di vedere; esso non è che un vario tumultuoso resoconto di fatti che non modificano in nulla la fisionomia del protagonista, disegnato, schizzato, sottinteso fin dalla prima pagina. Direi, se non temessi i fischi di quanti vogliono vedere nella «Vita» spontaneità ad ogni prezzo, che il Cellini ha quasi una rappresentazione fissa, a priori, di sè, e che modificherebbe i fatti piuttosto che cambiarla di tanto così.

Il che non vuol dire, intendiamoci, che nella «Vita» spontaneità non ci sia, e in grado eminente per giunta. Vuol dire che tale spontaneità si ha da intendere non già come una assenza di preconcetti (che d'altra parte potrebbe voler dire assenza d'umanità) ma come assenza di critica, assenza della coscienza stessa di essi, e quindi loro non soppressione da parte della mente vigile e imparziale. La «Vita» nasce tutta intera dal gran flusso della pratica e ne è perpetuamente percorsa: il desiderio di narrarsi non è per lo più un bisogno in lui di ripiegarsi sul passato, ma il desiderio di mostrarsi agli altri in costume di gala, ossia nelle più belle imprese, o di giustificare i cenci — ossia i fatti non belli — che talvolta ha dovuto indossare. Un suggerimento continuo, e non conscio, di un sè «uomo valente», di un sè che ha ragione, sono la tacita morale di ogni fatto e di ogni discorso: ed è appunto in grazia di quel preconcetto cui ho accennato che si può salvare la spontaneità della narrazione ai fini dell'arte.

Ricondotta la «Vita» in questi termini più modesti e precisi, fuori dell'eccezione magnifica, ci sarà più facile intendere anche il Cellini senza eccessive deviazioni. Che il «tumulto preciso» della narrazione, la suprema indifferenza per certi aspetti della vita morale, l'allegria scapigliata di certe descrizioni avvalorino il giudizio corrente e suadano alla critica tradizionale, chi potrebbe negarlo? Non si ammazzano tanto volentieri gli avversari nè si picchiano con tanta compiacenza le modelle, non si fa la predica al Papa nè ci si mette in rotta con l'amante del Re di Francia se non si possiede su tutto questo, sull'autorità e sulla morale comune una superiorità splendida, artistica, divina, o se non si è dei geniali e fortunati pazzi. Così almeno pensa chi vuol staccare la figura del Cellini dai tempi, chi vuol ricreare dentro di sè quel preconcetto che già il protagonista svolgeva scrivendo.

Ma, a non sforzare i testi e a non dilettarsi di metafore brillanti e fantasiose, la levatura morale e pratica del Cellini, non ci parrà più tanto esorbitare dalle linee della comune. Giova riflettere che egli non ha una vera e propria coltura nè signorilità delicata di sentimento, che non è un intellettuale nè in qualsiasi modo un umanista; ha sentire semplice e schietto a modo del popolano arguto che attende a mestieri di concetto. Ha spirito e coraggio, oltre a non piccola dose di iracondia e superbia: ma se le linee generali della vita fossero ordinate e costanti, resterebbe un burlatore intelligente e magari un po' rissoso, un borghese bohémien che ama il litigio coi vicini e il fiasco all'osteria, l'avventura spicciola con la ragazzetta del popolo e un poco di corte alle donne dei nobili: si inquadrerebbe cioè, con una certa personalità, e magari con una baldanza un po' petulante nella vita ordinaria e tranquilla. Ma, se la vita ordinaria è un tessuto di tirannidi individuali, una sorta, come nel cinquecento, di ordinata anarchia, questi temperamenti seguono la regola dell'indisciplina con entusiasmo, si adattano assai volonterosamente alla tirannide perchè essa che ha il suo fondamento nella forza e nell'irregolarità giova assai al temperamento loro, forte e sregolato. Un simile cortigiano si sente almeno pari al suo padrone. Parimenti le prepotenze di Benvenuto e dei suoi, viste sul fondo della Parigi semimedioevale d'allora, non possono stupire nè parere più singolari che le gesta di tanti cherici randagi di cui ci è conservata la fama. Anche gli atti suoi che non potremo dire di un uomo calmo e dabbene (e due omicidi ci racconta d'aver commesso) non hanno nelle determinanti o nel fine, nulla che oltrepassi la volgarità della rissa o della vendetta: tanto che lui stesso ama farsi vedere provocato e non volontario feritore. Non v'è eccezione non grandezza malvagia in queste battaglie: c'è un'ira popolana e una fierezza indomita che trovano spesso riscontro in ogni tempo di torbida illegalità.

Comunque poi sia, questa morale passionata del Cellini non ha nulla della rivolta, del disgusto per ciò che è corrente: egli accetta del tempo suo il bene ed il male: «quel» bene e «quel» male: egli, che accennata con fuggevoli linee la suggestiva figura di una giovinetta parigina («Questa era molto bella di forma di corpo, ed era alquanto brunetta, e per essere salvatichella e di pochissime parole, veloce nel suo andare, accigliata negli occhi, queste cose causarono che io le posi nome Scorzone») ne accenna con parole che hanno sapore amministrativo («...questa giovinetta era vergine e pura ed io la ingravidai... consegnai alla detta fanciulla tanti denari per dota, quanti si contentò una sua zia, a chi io la resi: e mai più di poi non la cognobbi»), è quel medesimo che parlando dei figli suoi legittimi in un «Ricordo» del 1569 afferma: «Questa disposizione si destò in me solo per vivere nella grazia di Dio e per osservare gli santi decreti della Santa Chiesa Romana».

Spogliata ogni suggestività eccezionale, nel campo morale come in quello letterario, della figura del Cellini ci resta la polpa, ricca e sostanziosa: il più e il meglio. Sparita ogni pretesa di dramma, la Vita rimane un ricco tessuto di avventure fastose e disparate; un resoconto senz'ordine protocollare e senza freno di abbondanza; un fiume d'immaginativa senza soluzione di continuità, cui ogni episodio aggiunge senza modificare; una vita vissuta in piena libertà — perchè accettata senza compromessi — da un artista di genio popolaresco. E ci vuole uno sforzo mentale considerevole per padroneggiare la vasta materia, per cogliere, oltre il tratto che abbaglia e seduce, quello veramente umano ed eterno, che ci commuove durevolmente nella sua bellezza.

A compiere questo sforzo, ancora, non molto incoraggia. Individuare un nucleo centrale e correr rischio di forzare il testo caratterizzandolo con soverchia violenza, non son momenti psicologici molto distanti, purtroppo. Cerchiamo ad ogni modo una quache constatazione sicura, cui indubbiamente si può giungere: tanto che, ad esempio, la sensazione di unità (meglio la non sensazione di fratture) data dal primo libro così in superficie giunga ad apparirci, qual'è veramente, assai instabile, assai suggerita: allora il cuore del Cellini ci parrà assai più intuitivamente, unitariamente reso nel corso della narrazione celliniana del soggiorno parigino del suo autore forse fatto più abile anche dalla pratica espositiva. Ma anche questa unità pure in sè solidissima, ci appare di poi, tornando a guardare il complesso dell'opera, come l'espressione effimera d'una saldezza e virilità che un momento si riaccende nel ricordo, più chè un'effettiva maturità raggiunta.

Ciò tanto è vero che lo stilista ormai tanto conscio di sè non si ritrova più così agiato, in progresso di tempo, nell'angusta Firenze di Cosimo: e, impresso indimenticabile suggello di sè alle famose pagine del «Perseo», sembra disorientato e disamorato, occupato persino a intrattenerci (parrebbe impossibile) con formulette esortative (...«Or senti un terribile accidente, piacevolissimo lettore...») tanto l'interesse è venuto meno. Benvenuto, in queste pagine, è ridivenuto quale, forse, chiuso nelle regole d'una disciplina, non avrebbe mai cessato di essere: e se rimpiange dei passati splendori, per essi probabilmente più non gli basterebbe il vigore.

Così l'instabile non è vinto, e l'arte non stacca, sul fondo lineare, episodico, con la limpida chiarezza delle cose assolute. Onde, se la fusione estetica è approssimativamente raggiunta in questi cinquanta capitoli francesi, la varietà meno coerente del primo libro ci può egualmente fornire maggior ricchezza di spunti interpretativi dell'arte e della figura del protagonista. Il Cellini ritrattista o caricaturista insuperato, il Cellini che tocca il cielo per un po' di finezze d'una gentildonna, il Cellini più popolaresco e vivo lo conosciamo, si può dire, di qui.

Ho detto del Cellini ritrattista e non me ne pento, benchè preveda che l'accenno mi farà spendere parole parecchie a definirlo con bastante precisione. Perchè i ritratti, fisici o morali, che il Cellini ci offre, sono bensì vivi di una realtà «propria» (non autobiografica come in molti ritratti romantici) e cioè fuori degli interessi pratici dello scrittore, «in funzione di sè»: ma sta lì, definiti, senza possibilità di svolgimento interiore, caratteristica questa del ritratto italiano in ogni epoca. Ad esempio, Ascanio di Tagliacozzo, che chiama spesso «il mio Ascanio», «il povero giovinetto» e più definitamente «di meraviglioso ingegno: appresso a questo di tanta bella forma del corpo, che pareva che ognuno, vedutolo una sol volta, gli fussi espressamente affezionato» (ritratto così in aria e pure quano mai concluso) non lo nomina più, dopo una truffa perpetratagli da lui in Francia, altrimenti che «traditore, ladrone»: senza il minimo passaggio, la minima giustificazione, il primo cenno di svolgimento dall'uno all'altro apprezzamento.

Specialmente gli riescono certi ritatti psicologici e fisici di coloro che gli hanno servito di modelli, di soggetti alle sue creazioni. Per esempio, oltre quello già accennato, della Gianna detta Scorzone, quello di Diego, il bel giovine ch'egli vestì da donna per uno scherzo alla compagnia: «...attendeva alle lettere latine ed era molto istudioso: avea nome Diego; era bello di persona, maraviglioso di color di carne: lo intaglio della testa sua era assai più bello di quello antico di Antino, e molte volte lo avevo ritratto... lo baciò sulle gote: e così fatto grandemente arrossì il giovane, che per quella causa si accrebbe bellezza grandissima...» che per la perfezione con cui suggerisce l'immagine è fra i più splendidi della nostra prosa, solo eguagliato nella «Vita» stessa da quello grottesco del medico di Giovanni Gaddi: «Questo era un certo civettino, il quale rideva quasi continuamente e di nonnulla: e in quel modo ridendo, mi disse che io pigliassi un bicchiere di vin greco, e che attendessi a stare allegro e non aver paura...» Benvenuto, coi nervi urtati, non s'è accorto che non ha altrimenti definito quel riso, e «in quel modo» senz'altro ci testimonia la presenza della sensazione sgradevole.

Fuori del ritratto o dell'esposizione passionata, del Cellini c'è poco: sono qua e là annotazioni di concisione particolarmente moderna («Arrivammo a Surich, città maravigliosa e pulita quanto un gioiello») e talvolta lunghe descrizioni di cose inerenti all'arte sua, dove il buon gusto minuto ci rivela il gioiellatore impeccabile; ancora disordinate esposizioni di fatti e nomi che, in un racconto di minor interesse anche documentario, ci metterebbe in non lieve disagio.

Questo interesse stesso ci impedisce però a volte di assaporare i capitoli migliori e più veramente segnati dall'arte celliniana. Vi sono passi e talora episodi che il racconto ha segnati di impronta grottesca e fantasiosa, giocando di suggestione nell'alterare la realtà conservandola vera, di precisione nel trovare limpidi effetti di poesia. Così al termine della famosa scena di negromanzia, rimane un vago senso di inquietudine, come di elemento fantastico permanente nella realtà quotidiana: «...e lui diceva che due di quelli che gli aveva visti nel Culisco, ci andavano saltabeccando innanzi, or correndo sui tetti ed or per terra... «E i sogni del Busbacca, il corriere che aveva fatto creder pieno di gioielli a Benvenuto un suo bicchier di caviale!» ...a ogni ora era che colui cantava gridava in sogno dicendo: Ohimè Iddio, che affogo... e talvolta diceva: Io ardo, e talvolta: Io affogo; gli pareva talvolta essere nell'inferno martirizzato con quel caviale al collo...». Questa «contaminatio» di fantasia e di realtà si riproduce talvolta a canzonatura della prima; come quando Ascanio a Parigi nascose una sua amante fanciulletta nella testa di un colossale Marte del maestro: «E perchè era un nome per Parigi che nel mio castello ab antico abitassi uno spirito, della qual cosa io ne vidi alcuno contrassegno da credere che così fussi il vero (il detto spirito universalmente per la plebe di Parigi lo chiamavano per nome Lemmonio Borèo); e perchè questa fanciulletta che abitava nella ditta testa, alcune volte non poteva fare che non si vedessi negli occhi un certo poco di muovere; ...e molti ispaventatisi partivano e alcuni astuti venuti a vedere e non si potendo discredere di quel balenamento degli occhi che faceva la ditta figura, ancora: essi affermavano che ivi fussi spirito, non sapendo che v'era spirito e buona carne di più».

Il confine e la sintesi perfetta e sottile di fantasia e realtà è, in tali instabili tratti, raggiunto appieno da questo «chierico errante» del Rinascimento, quest'uomo semplice nella sua mentalità fresca e completa, vigoroso, con i suoi due omicidi, di una forza morale che il secolo disperdeva, più in alto, fra i compromessi e le eleganze di una intellettuale stanchezza.

ALDO GAROSCI.

LORD RAINGO

La distinzione che si suol fare nell'opera di Arnold Bennett di un filone artistico e di un filone commerciale mi sembra ingenua ed erronea. Chi abbia letto le franche — per non dir ciniche — confessioni di Bennett intitolate «The truth about an author», non può aderire all'immagine dello scrittore che da un lato si prodiga per accontentare i gusti del pubblico, dall'altro si isola per coltivare pazientemente il genere per il quale si sente chiamato. La formazione di Bennett è troppo chiara, la storia della sua carriera troppo conosciuta perchè si possa giocare ancora sull'equivoco romantico. Noi continentali siamo portati a dimenticare — o piuttosto ignoriamo — che la letteratura, in Inghilterra ed in America, è una professione qualunque, a cui si possono dedicare tutti. Voi incontrate la signora che aiuta il bilancio domestico fabbricando dei romanzi storici polizieschi, la zitella che campa sulle cinquanta sterline di un romanzo popolare ogni tre mesi. Chiunque segua non dico i cataloghi ma gli annunci editoriali inglesi, rimane sbalordito dalla quantità dei romanzi che il mercato assorbe: io per esempio ho sempre guardato con meraviglia la valanga di carta stampata che l'editore Hutchinson — il più grande produttore, credo, del genere — scaraventa fuori di quindicina in quindicina. Dame, ufficiali, signorine reduci da una gita al di là della Manica, tutti scrivono: nella sola famiglia Gibbs — con a capo sir Philip Gibbs — se non sbaglio, ci sono tre o quattro romanzieri. Naturalmente, per smerciar questa fiumana, ci vuole un pubblico, ma l'Inghilterra non ha mai avuto bisogno di istituire una «Fiera del libro» per veder di formarselo.

Così inquadrato, il caso Bennett si spiega. Bennett capitò a Londra a ventun anno, dopo aver fatto un po' di giornalismo in provincia — tanto da disgustarsene — e col bisogno di guadagnarsi da vivere. Appena entrato come giovine di studio in un ufficio legale, si cominciò ad ambientare: osservò che ben pochi erano capaci di compiere un lavoro letterario proficuo, si nutrì di libri inglesi e francesi, decise di lasciar ai provinciali illusi scesi a conquistare Londra il vanto e il gusto di fare della letteratura dilettantesca, e volle mettersi «al giornalismo costruttivo — intendeva dire redditizio — e possibilmente a scriver romanzi e novelle». Il periodo del «free-lancing» fu duro. La produzione e la vendita di articoli nutrono difficilmente un individuo, anche in un paese come l'Inghilterra, dove la domanda è grande, la qualità mediocre, ma la concorrenza spietata. Gli articoli dei giornali inglesi sono pressapoco — editoriali, corrispondenze e recensioni esclusi — quelli della nostra «Domenica del Corriere»: la terza pagina non esiste, bensì degli angoli per la «varietà». Il povero Bennett non aveva alcuna pretesa di giocare al Mario Puccini o all'Alberto Spaini: «Non mi considerai mai come un artista, o un emotivo. La mia ambizione era soltanto quella di essere un giornalista puro: freddo, svelto, ingegnoso, capace di fornire qualunque materiale». Intanto, si rimpinziva di letture: Turghenieff, i Goncourt, Maupassant, e mandava dei racconti a una ghinea l'uno a concorrere ai premi dei fogli popolari. Tra queste «short stories» (cito il tema perchè raffigura il genere) una era la tragedia della vita di una cortigiana. Meccanizzata alla perfezione la produzione degli articoli, ricascato nel giornalismo come direttore di una rassegna femminile, Bennett pensò di scrivere un romanzo, e ci si applicò «sotto le dolci influenze dei Goncourt, di Turghenieff, di Flaubert e Maupassant», adoperando tutte le caratteristiche dei romanzi francesi del tempo: psicologia, écriture artiste, tono grigio, sinistro, malinconico. Il titolo era: «In the shadow», l'epigrafe presa da Balzac: «Per un cuore ferito, ombra e silenzio». Insomma, naturalismo francese trapiantato malamente a Londra; anche per il sistema febbrile di lavoro, per l'entusiasmo un po' istrionico verso l'opera che si fa.

E questo è il Bennett in formazione: «Dedicai al lavoro di recensore gli angoli morti del mio tempo, le cui parti principali erano destinate alla manifattura (manufacture) di romanzi, commedie, novelle, e saggi letterari più importanti. Sono un autore che ha parecchie corde al suo arco, e che conosce il suo mestiere. Scrivo mezzo milione di parole all'anno. Non è eccessivo, ma è sufficiente, ed ora mi sono proposto di non lavorare troppo. Il mezzo milione di parole dà origine a un libro o due, ad uno o due lavori teatrali, a numerose sciocchezze che non riguardano la critica letteraria, e a soltanto centocinquantamila parole di recensione. Il senso di giustizia del lettore comune si ribella: «Non leggete per intero i libri che pretendete di criticare?» Nessun recensore, che io sappia, ha mai risposto per iscritto a simile domanda, ma io risponderò direttamene: «No, non li leggo per intero». Colpito, il lettore dirà: «Siete ingiusto», ma gli replicherò: «Niente affatto. Sono un perito». (The truth about an author. - ed. Tauchniz, pag. 103).

Al fondo dell'esistenza di chi «abitualmente pensa sotto forma di articoli, vede in una passione un tema, in una tragedia una «situazione» c'è una domanda angosciosa: «Sono un artista?», e una sorda stanchezza. Arnold Bennett, dinanzi all'interrogativo ha sempre esitato, ed ha finito per scrivere: «.... diventai gradualmente quel che sono, un djinn che eseguisce dei giochi di prestigio con dell'emozione, una penna, della carta», mettendo nella parola «emozione» l'intendimento di nobilitare il troppe volte descritto mestiere. Infine, si è trovato a sentir la nausea del giornalismo, della critica, di tutta la roba da scrivere, dell'ambiente londinese, della letteratura continuamente ruminata e risputata, e a un certo punto ha cercato in una dimora in campagna l'evasione. Senonchè, la «malinconia dell'ozio» lo colse: non sapeva prendersi degli svaghi, dopo due ore era stanco di leggere anche Turghenieff, Balzac e Montaigne, e ricominciò a girar la macina: «Non v'è altra soddisfazione reale, guardando all'avvenire, salvo quella data dal continuo inventare, fantasticare, immaginare, scribacchiare. Ancora trent'anni di queste ingegnosità emotive, di queste interminabili variazioni sul tema della bellezza. Può andare? - Ed io risposi: Sì».

I trent'anni sono quasi passati, ed Arnold Bennett tiene ancora il campo.

Se c'è un libro atto a smontare il comodo schema critico a cui accennammo, (adottato in pieno anche dal Cazamian nella sua recente ottima «Histoire de la littérature anglaise») è proprio «Lord Raingo» (Londra, Cassell. 1926; e Lipsia, Tauchniz ed.) l'ultimo romanzo di Bennett. Il fondo nordico, quella che i critici di Bennett sogliono definire l'atmosfera delle «Five towns», e il richiamo cronistico, entrano in parti equivalenti nella composizione. La figura di Samuel Raingo è di «un uomo del Nord», mentre tutto ciò che concerne la sua carriera ministeriale forma lo specchietto per il pubblico curioso di un retroscena del gabinetto lloydgeorgiano verso la fine della guerra.

Sapete bene che i racconti a sfondo politico in Inghilterra sono costruiti sopra il tema dominante — direi anzi esclusivo — dello statista innamorato di una donna inferiore, non presentabile; o che ha una relazione, o una famiglia illegittima. Lo scandalo Parnell, il recentissimo processo per purgare Gladstone dall'accusa di libertinaggio, sono esempi tolti dalla realtà: andate a rileggervi in materia di finzione «The new Machiavelli» di H. G. Wells, e troverete un antenato di «Lord Raingo». La nostra spregiudicatezza di continentali, avvezzi a separare la vita privata dalla pubblica, non ha mai visto nel fatto di aver un'amante un motivo di inefficienza o di incompatibilità politica, e queste storie ci sembrano alquanto comiche. Di ben diverso parere si è al di là della Manica.

Samuel Raingo, deputato e milionario, ha un figlio prigioniero, una moglie bizzarra e inconsistente, un'amica povera, tenera e sensuale — che egli si reca a trovare con mille precauzioni, in un appartamentino mascherato da ufficio — allorchè il Premier Andrew Clyth (leggi Lloyd George) lo convoca per offrirgli il Ministero della Propaganda. Più che di ricompensar la carriera parlamentare di Sam — ridicola — si tratta di fare entrare nel gabinetto un uomo che sa come si comprino e si vendano i giornali, e che — amico d'infanzia del Premier — non sarà un elemento disgregatore. Sam, in Downing Street, gioca Lloyd George, strappandogli, come condizione per l'accettazione, un seggio ai Lords. Dopo di che inizia l'opera propria, conquista in breve la popolarità. La moglie gli muore in una disgrazia automobilistica, il figlio riesce ad evadere (e gli torna in casa tagliente ed amaro, spregiando quel pagliaccio delinquente che conduce la guerra) l'amica — che egli sorprende in partita di piacere con un ufficiale, e a cui offre il matrimonio, — si uccide in una crisi di disperazione, di nevrastenia, stanca della guerra, sentendosi incapace di dominare un avvenire brillante. E Sam, dopo raggiunto il successo politico, si ammala, agonizza lentamente, e muore nella sua villa, mentre a Londra Lloyd George cerca già un nuovo ministro.

Romanzo «à tiroirs», «Lord Raingo» contiene degli episodi vivaci, dei ritratti coloriti, delle pagine eccellenti, ma altresì molta zavorra. Considerato come una successione di «scene della vita politica inglese nel 1918», è ricco di impressioni cronistiche vibranti, di particolari interessantissimi. Bennett vince il suo predecessore Wells nell'arte dello schizzo satirico: il suo lord Curzon (Ockleford), il suo Churchill (Tom Hogarth «aveva regnato in sette dicasteri, combattuto, scritto, ancora combattuto: era il più brillante avvocato dei Comuni, uno dei migliori scrittori politici del paese: aveva tutti i doni eccetto il senso comune e sapeva uscir vittorioso dai disastri che la sua incurabile sventatezza gli procurava», l'arte con cui egli traccia, in Sid Jenk's, il tipo del deputato labourista, sono di uno scrittore di polso. Specialmente viva e sottile la raffigurazione di Lloyd George, di cui è sorpresa la sensibilità e mostrata la mobilità. («Una miracolosa abilità, un talento senza pari per i cavilli, dietro una nervosa e in apparenza fiduciosa e candida man era».) anche fisica: «... in a blak velvet jacket that wonderfully set off his smooth grey hair, silver-tongued, urbane, jolly, charming, persuasive, with a background of command, of power; completely equal to the part he had to play». Quanto all'oratore, leggete: «Egli si batteva meglio di tutti gli altri. Niente scrupoli, o senso di giustizia o di decoro, nessuna lealtà. Il suo cinismo era di un'intrepidità abbagliante: egli avrebbe mandata la sua vettura a seguire i funerali di un uomo da lui segretamente assassinato. Ma sapeva battersi senza tregua: la sua energia e le sue risorse essendo senza limiti. Non sarebbe rimasto vittima neppure di sè medesimo. Quel giorno non era in vena: gli mancava la gran cartuccia da sparare con la sua originale retorica: la causa da difendere era stupida. Eppure stava in piedi, personificava la lotta sino all'ultimo sangue. Non c'era nelle sue vene una goccia di sangue inglese, ma egli si ergeva dominante su centinaia di alteri purosangue inglesi».

Bennett non è uno stilista, ma col suo accanimento per afferrare la realtà, colla minuzia dei particolari che si accumulano, riesce a degli effetti e a delle trovate. Impressionismo un po' grossolano — basta contrapporvi l'astuzia, il gusto e l'accortezza di Galsworthy — e istintivo, ma robusto. In una seduta ai Lords: «Lord Lingham parlava con l'agio di un vecchio ed onorato gentiluomo, che ha fatto migliaia di discorsi di ogni genere, nessuno dei quali buono, nè cattivo. Egli possedeva la combinazione ideale delle qualità che assicurano un successo duraturo nella politica britannica: carattere, mediocrità, ed un sano buon senso...». Mentre Sam è malato, in un momento di sollievo sente che «la pioggia diventava ridicola, nella generale gaiezza». Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma in conclusione si verrebbero sempre a riconoscere i caratteri della maniera romanzesca ormai illustrata: realismo episodico, osservazione attenta con traccie di ironia e di commozione, personaggi visti e descritti piuttosto che spiegati psicologicamente. Bennett è un uomo della vecchia scuola, che ignora i trapassi e gli scorci, porta tutto sullo stesso piano, affastella i dati e le annotazioni lasciando che, a libro chiuso, il lettore ordini la materia e ripercorra la visione. «Lord Raingo» come i romanzi che lo precedettero, può esser definito con un aggettivo: sostanzioso. Vi si trova una attraente rappresentazione dei costumi politici inglesi (segnalo particolarmente le pagine dedicate a Downing Street, N. 10; al Savoy; al dicastero della propaganda e il resoconto della seduta ai Lords) con dei ritratti e degli schizzi intelligenti. E vi compaiono delle figure e delle reazioni morali e sociali (Adela, Geoffrey) illuminanti. In questo senso, come raccolta di materiale documentario, il libro è riuscito. Quanto al romanzo, all'intreccio, alla favola d'amore e al tragico epilogo, si cade per lo più nel dominio dei sentimenti e dei procedimenti convenzionali. E' curioso come «Lord Raingo», opera di un romanziere celebre, sembri scritto con una mentalità da giornalista, e vada a raggiungere anche in ciò un altro singolare studio di vita parlamentare — francese questa volta — «La flûte d'un sou», di Jean Viollis.

ARRIGO CAJUMI.

L'Elegia dell'Ambra

Il più spontaneo giudizio sull'*Elegia dell'Ambra* (1), è implicito negli argomenti di quella specie di recensione a «tipo unico», alla quale si sono attenuti i più dei suoi critici. Prendevano a trattare del poema, e cadevano subito in un discorso sull'endecasillabo: la sua storia, le ragioni e la vitalità della sua rinascita. E, fatto ancora più sintomatico, una forza ambigua li impediva di trarsi fuor delle generali e di stringere le loro conclusioni sulla specifica fattura dell'endecasillabo sofficiano: che poi sarebbe stato un modo come un altro di indagare la vera natura e la sostanza dell'*Elegia*. E' mai venuto in mente ad alcuno che studiasse, poniamo, le *Grazie* del Foscolo, di disquisire sulla base astratta della loro versificazione? Invero, di fronte a quelle poesie, c'era dell'altro da fare, ed assai più urgente: e prima di tutto bisognava discernere ed ordinare la cospicua ricchezza sentimentale che il poeta aveva suscitata in noi con il suono e l'aspetto delle sue fantasie. In seguito, mentre il discorso veniva facendosi sempre più razionale e riflessivo, si giungeva magari ad esaminare il verso: ma soprattutto per spiegarcene la novità, il potere toccante, la fedeltà con cui, attimo per attimo, manifestava il disegno lirico ed il battito ed il volo dell'ispirazione: tutte cose che, alla fine, si riassumevano nella constatazione di un geniale «non conformismo» tra quei versi ed i paradigmi che dei medesimi ci erano stati forniti dai manuali di metrica. La legittimità della forma metrica, che per quei poemi era un dato indiscusso, diventa per l'*Elegia dell'Ambra* il nodo di tutte le discussioni.

L'*Elegia dell'Ambra* toccherà anche il sentimento; ma, in ogni caso, lo tocca in un secondo tempo. E pochi dei suoi recensori sono giunti a questo punto, tutti presi dalla prepotenza con cui il poema si presenta come *proposta di un tipo metrico*. Implicita, ma proprio per questo più suggestiva e più intrigantemente polemica, la prima cosa che si legge tra gli sciolti e le lasse del carme, è un programma artistico. Difficilissimo è il credere che si tratti di un risultato involontario dell'opera. Ma si sa che quando l'apparizione dei programmi cade in fase con la comparsa dell'artista che li attui, si può tranquillamente gridare ad un miracolo, e dei più rari.

Certo l'aura di attesa che il Soffici aveva destata intorno alle sue future opere — con quelle decise punte verso la destra letteraria delle quali, se non erriamo, i frammenti teorici e polemici di *Rete Mediterranea*, spiegavano le ragioni e dimostravano la sincera coerenza — persuadeva a cercare nei saggi che egli sarebbe venuto pubblicando, altrettante «prese di posizione». Dunque delle accoglienze toccate all'*Elegia* — tutte volte con una singolare uniformità a rilevarne il lato esterno anzichè quello intrinseco e propriamente poetico — l'autore e il provocatore è proprio lo stesso Soffici. Ma bisogna aggiungere che egli è stato preso troppo in parola; donde un equivoco che la sua recente poesia approfondisce, non che dissiparlo. Le parole «ordine» e «classicità», anche nel dominio dell'arte, hanno un significato morale prima che estetico. «Ritorno all'ordine» per un artista già maturo com'era il Soffici — e che non aveva nè ragione nè voglia di smentirsi — voleva dire ulteriore approfondimento de' suoi motivi, e per conseguenza di que' suoi ritmi, così autenticamente suoi, che gli conoscevamo. Eccolo invece che spezza i vecchi strumenti come divenuti vani, e ne chiede in prestito dei nuovi alla più grande lirica del nostro Ottocento. Era naturale che se questi strumenti non davano a divedere subito, in maniera imperiosa, la loro concreta strumentalità, si cadesse a ragionare dello strumento in astratto.

Le domande da farsi per noi sono queste: è giunto il Soffici al possesso di un mondo nuovo o rinnovato? Se sì, ha questo mondo una sua *metrica* interna che postuli lo stampo ricorrente di un verso regolare? E, in tal caso, basterà al Soffici l'aver sottratto ai grandi sciolti dell'Ottocento il «luogo comune» delle loro musiche più memorabili, per farsene l'idolo e il mito e l'emblema della sua versificazione?

In sostanza, l'*Elegia* appare la controparte autunnale della *Primavera di Arlecchino*. Il poema che oggi vede la luce è perfettamente simmetrico alla prosa che tanto ci piacque: come quella, tende ad unificare la frammentarietà pittorica delle notazioni paesistiche nella musica continua di uno stato d'animo. Si dirà che nella *Primavera* il paesaggio interveniva come *deus ex machina* a liberare dalla tragedia filosofica e sentimentale il protagonista Menalio, offrendogli la solida concretezza delle cose naturali in cambio delle ubbie metafisiche che gli avevano tormentato le sue veglie e offuscato il cervello e inaridito il cuore. E che invece nell'*Elegia* la natura autunnale con i suoi patetici e rassegnati splendori, («*Queste campagne che il fallace autunno - già di malinconia tinge....*») con gli aspetti di una pace raggiunta dopo il travaglio delle stagioni, riverbera e controlla l'alto raccoglimento che il poeta ha conseguito nel suo cuore, passata la tempesta della gioventù. Tutta la passionalità disordinata degli anni di ansia e di esplorazione si è composta in un ardore efficace e tranquillo. Dalla sua stessa contrizione di sapersi effimera, la vita ha imparato a consumarsi in luce ed in calore. Ai concitati e perplessi interrogativi che cercavano in tutte le parvenze del mondo una proiezione dell'*io*, sono subentrate oramai «più care fantasie e tranquille»; ai deliri metafisici, la certezza di un misterioso Iddio che aduna tutte le ragioni del vivere; agli abbandoni dell'amore, la religione degli affetti più sacri. («*Per la mano - Fida innocente trag-go il bambinello - Mio Sergio*»). Dunque — se ne trae — là il dramma e l'inno, qui l'elegia soffusa di ricordanze. Se, per la *Primavera* andava bene una forma fratturata che registrasse i moti avventurosi del cuore e gli scatti della persona giovane — qui sarà propria la calma distesa e solenne del verso endecasillabo: una musica adatta a modulare le sfumatur più che a sbizzarrirsi negli stacchi.

Ragionamenti, a nostro avviso, più speciosi che persuasivi. Chi torni a leggere la *Primavera* si accorge subito che la tragedia filosofica di Menalio è un antefatto, supposto per giungere con sbrigate apparenze drammatiche all'inno primaverile, piuttosto che una realtà intimamente patita. Quel Menalio non si può dire che fosse sul serio torturato dai dilemmi e dalle triadi, dall'*essere e dal divenire*, dall'*individuo* e dall'*infinito*: tutt'al più era affaticato e nauseato dai rompicapi dei libri di metafisica. I suoi dissidi filosofici li poteva descrivere citando semplicemente i difficili testi che glie ne avevano suggeriti i termini. Più che l'angoscia dei problemi ultimi, c'era in lui il travaglio di uno che leggeva le opere divulgative dell'idealismo, correnti in quegli anni per le mani degli italiani colti: e quel lettore era abbastanza dilettante. Nel tono impetuoso e travolgente della *Primavera* interessava soprattutto il furore con cui il poeta si precipitava sulla natura. Allora il Soffici «n'était qu'un oeil»: un occhio vivo, ardente, sfavillante; ma ancora e sempre un occhio. Ora, la saggezza decantata nell'*Elegia* non è se non il termine correlativo degli ipotetici tormenti del buon Menalio: come densità e serietà etica, equivale a quelli. Che cosa conciliano, che cosa compongono le armonie di oggi? Ma proprio quei dissidi di allora: che erano assai vaghi ed impliciti. Un *atteggiamento* allora, quasi solo una simpaticissima *posa*: un *atteggiamento* anche adesso. L'autunno dell'*Ambra* si riduce, per noi, ad un giuoco di luci *psicologiche*, studiato alla maniera degli scenografi, per carezzare la natura con tinte più riposate e crepuscolari. Anche qui le riuscite del Soffici sono soprattutto descrittive. Valga la testimonianza dei vari recensori che, per citare, si sono dovuti volgere di preferenza agli squarci dove meglio brillano le qualità visive dello scrittore. Ma la concitazione della *Primavera*, favorendo i trapassi rapidi, forniva un terreno dei più adatti al germinare improvviso della sensazione, permetteva alla nota impressionistica di prendere tutto il necessario risalto, di scoppiare nella sua concentrata ricchezza. Per contro, l'aria di distacco e di commemorazione in cui l'*Elegia* è concepita, esigeva ordini ed architetture: alla immediatezza dei particolari sensibili, voleva sovrapposta una meditata composizione ed inquadratura. Ne risulta, alla fine, che la nota pittorica assume qui un non so che di remoto e di velato che la ottunde senza darle in compenso una maggior portata patetica. I suoni ed i colori suscitati da quella

(1) ARDENGO SOFFICI, *L'Elegia dell'Ambra*, Vallecchi, Firenze, 1927.

nota rimangono sospesi, i loro echi hanno alcunchè di illusorio: manca sostanzialmente la persuasione di un universo in cui tutte quelle apparenze e quegli aspetti trovino una loro patria. Per ambientarli, ci voleva davvero una nuova ed organica vista del mondo: e il Soffici l'ha sentito, ma non ce l'ha fatto sentire: il suo rinnovamento morale è rimasto la premessa latente ed ipotetica del carme — senza diventarne quasi mai la corrente animatrice.

Probabilmente l'onda del verso doveva travolgere ed assimilare questa materia ancora disgregata. Ma viene da credere che l'endecasillabo sciolto, nella forma in cui i Soffici l'ha assunto, si sia inappellabilmente chiuso sui significati e valori sentimentali affidatigli dagli ultimi suoi grandi cultori: Parini, Foscolo, Leopardi. Si è beato, e più non ode le sollecitazioni di una sensibilità diversa. Insomma, la ben nota polemica della *Ronda* sulla irrevocabilità del verso troverebbe, nel caso presente, alcune conferme impressionanti. Ecco intanto quello che è accaduto al Soffici. Ha sentito in una *cifra generica*, e del resto abbastanza adeguata, della nostra più alta poesia Ottocentesca il tono di ricordanza e di passione sostenuta ed eloquente, atto a trasfigurare i suoi fantasmi; o, fors'anche, ha precisato i suoi fantasmi sotto la suggestione di una tale cifra. Da quella poesia Ottocentesca ha dedotto un verso-tipo, un accento *generico*. Ed è caduto fatalmente, salvo poche eccezioni, nelle situazioni *generiche* di quella poesia: caratteristici la danza nel novilunio ed il ricordo della fanciulla Elisa, che paiono i saggi di un verseggiatore che si sovvenga, tut'insieme, del Foscolo e del Leopardi: come, del resto, ogni lettore ha notato.

Di più: sotto l'impresa del Soffici circola una sottile insinuazione alla quale non si può, nè si deve, restare sordi. Egli dice di avere raggiunta un'armonia interiore: e par sottintenda che la regolarità metrica ne sia già, di per se stessa, la figurazione. Ma allora: perchè il Soffici non ha trovata una movenza sua per i suoi versi? Perchè il suo carme è così pieno di risonanze che ci conducono ad altri carmi? Il Valéry, in Francia, ricerca alcune volte i grandi modi dei lirici della sua letteratura: senonchè in lui l'assunto si giustifica sempre col dichiararsi, ed assai esplicitamente, intellettualistico e tecnico. E' lo sforzo di un ingegno che si misura; i risultati di commozione, che pure sono così reali, vogliono figurare come una conseguenza e non come uno scopo. Invece il Soffici è più compromesso colla sua metrica: le affida senz'altro un significato immediatamente espressivo: gioca su di essa, senz'altre uscite, la propria partita di lirico. Del Valéry è stato detto che appartiene alla categoria dei poeti che sono poeti perchè sanno fare i versi. Ma il Soffici che ha una diretta e ben nota originalità sentimentale viene a mettersi, con questa *Elegia*, in una singolare categoria intermedia: tra i poeti che sono poeti perchè sanno fare i versi, e quelli che sanno fare i versi perchè sono poeti.

Naturalmente noi non termineremo con i complimenti d'uso, citando i pezzi dell'*Elegia* che ci paion riusciti. E' impossibile che il Soffici si applichi all'arte senza ottenerne qualche risultato di bellezza. L'importante, oggi, è che egli esce dalle posizioni in cui tutti lo avevamo accettato, e ci costringe a discutere i suoi nuovi problemi: dei quali la validità si misura anche dalle questioni generali che trascinano seco. D'altronde, la specie dei critici che, con aria raffinata e ghiottona, si bea sui versi, ci è specialmente antipatica: tanto più che a pochissimi riconosciamo il diritto e l'autorità di farlo. Ma, tornando al Soffici — che probabilmente avrà provato un fastidio non piccolo nel sentirsi ripetere sempre gli stessi tre o quattro frammenti autologici della sua *Elegia* — diremo che il suo poema si legge con continuo diletto. Un diletto insidiato, peraltro, dal timore, un po' frequente, che l'incanto di quei nitidi versi sia in gran parte di natura puramente sensuale e che si prevalga di echi già cari al nostro orecchio per l'abitudine che ne avevano contratta sui maggiori ottocentisti.

GIACOMO DEBENEDETTI.

Febbraio 1927.

NOTE DI TEATRO

I Pitöeff

Un attore — Giorgio — attore, pittore, avvocato, ingegnere; un'attrice — Ludmilla — che allo snob incorreggibile offre la suprema risorsa di non aver snobismi; un repertorio non mai banale; una ricerca d'armoniche fusioni, tra gli attori, ignote ai nostri pubblici; delle scenografie a tutta prima sorprendenti: chi sarà tanto esigente da voler pretendere qualcosa di più?

Eppure, tornando agli spettacoli dei Pitöeff col solito snob incorreggibile, non potevamo non pensare alle nostre randage compagnie e alla malinconia di quelle particine maldigerite, di quei repertori che non possono dimenticare le esigenze della cassetta, di quegli attori che sembran privi di disciplina e di volontà; e poi, ripensando agli attori d'oltralpe, e volendo a tutti i costi trovare fra quelli qualcuno costretto a lottare con le mille difficoltà e con i mille ripieghi di tutti i nostri, non potevamo non pensare a certe compagnie francesi, use ai palcoscenici di Tolosa e di Nancy, filodrammatici fossilizzati in tutte le retoriche; e allora, volgendoci allo snob incorreggibile che ci era al fianco, dovevamo disgustarlo del tutto dicendogli che i nostri attori son sempre stati i migliori dell'orbe, ai quali, sì, verso la mezzanotte, si ha il diritto di dir «cani»: ma con un po' di gratitudine e d'ammirazione. Sopratutto pensando a quel che potrebbero darci se potessero stabilirsi in una città per tre, quattro, cinq'anni: per poi chiederci di essere giudicati in una *tournée* di poche interpretazioni che fossero il fior fiore di una lunga serie di tentativi, di vittorie, e di sconfitte — interpretazioni infine, giunte ognuna alla centesima replica.

Tutto ciò lo snob incorreggibile facilmente e volentieri dimentica; e, una volta tanto, lo dimenticheremo anche noi per porci di fronte ai Pitöeff come dinanzi a uno sforzo d'arte giunto alle sue possibilità estreme, e che, perciò, non chiede volonterose lusinghe. E crediamo che questo, per degli artisti, prima di un giudizio, possa forse esser l'elogio migliore.

* * *

Dapprima è il Pitöeff scenografo che ci sorprende. Ma le sue scenografie si giovano di qualcuno dei vari tentativi che han segnato l'ultimo risveglio dello nuovo scenografia, intesa alla condanna del realismo, della tela-dipinta e della ribalta.

Volumi lineari, luci psicologiche, stilizzazioni sapienti, fondali monocromi, fanno di questa eccezione un'eccezione addomesticata: in cui il pregio maggiore è il gusto che quegli elementi frammentari tenta di fondere in un'atmosfera-ambiente, con un profondo e pervivace desiderio d'interpretare l'opera del poeta-desiderio che sovente si esaspera e giunge all'arbitrio. (Riconosciamo dei limiti all'opera dell'interprete. Ma ove questi consideri quella del poeta come un pretesto, a nostra volta dovremo considerare le sue interpretazioni come un'opera autonoma — geniale o sacrilega — variazione su di un tema che si vorrebbe poter dimenticare. Perciò riconosciamo nei quadri scenici de *La dame aux camelias* suggestioni malizioso ed efficaci).

Ma dove l'interpretazione vuol essere veramente interpretazione, non possiamo dimenticare la povertà degli elementi dell'*Amleto*, o la banalità le *La puissance des ténèbres*, o il giuoco-trovata de *L'âme en peine* o di *Celui;* e ci pare che uno dei limiti maggiori di questa che vorrebbe essere una compiuta forma scenografica sia proprio da essa stessa rivelato nel *Revizor* e in *Mademoiselle Bourrat*, inquadrate in ambienti rigorosamente realistici. Pitöeff che rinuncia a Pitöeff ancora una volta ci suggerisce che la sua non è una nuova scenografia, espressione di un artista che abbia raggiunto una sua necessaria sicura personalità: ma i saggi di chi — con grande ingegno e con grandissimo gusto — usufruisce delle scoperte e dei ripieghi dei varii scenografi, senza trasformarli in una nuova unità. Craig, Tairoff, Meyerhold, persino Appia, persino Ricciardi, posson essere agevolmente ritrovati nelle varie interpretazioni del Pitöeff: al quale mancano però le coraggiose amplificazioni di un altro *pont-pourriste* della messinscena (Reinhardt), ben altrimenti scaltro, e opportunista, e geniale.

E ricordando infine le migliori interpretazioni del Nostro (*Sainte Jeanne, Orphèe*), in cui le sue scenografie han raggiunto caratteri veramente inconfondibili, forse potremo finalmente scorgere quali siano le vere possibilità originali del Pitöeff scenografo: che ha bisogno di uno spazio almeno a quattro dimensioni, dove il sottinteso possa liberamente e magari esageratamente giocare, dove l'ironia raramente si trasformi in sarcasmo o addirittura in umorismo, e mai non abbandoni le rarefatte atmosfere di quei mondi volutamente di cartone, gioco di bimbi adulti troppo scaltri e troppo ingenui.

* * *

Dall'una all'altra delle molteplici manifestazioni di un interprete o di un complesso d'interpreti l'esigenza fondamentale è pur sempre quella dello stile.

Duttile, armonico, ci appare dapprima il complesso d'attori che il Pitöeff ci presenta. Ma lo stile che individua quel complesso si rivela poi ben presto, da una sera all'altra, come il risultato di uno sforzo che, conoscendo perfettamente i suoi limiti, ha saputo calcolarsi quei limiti in esigenze minuziosamente predisposte.

Ad ognuno dei suoi attori il Pitöeff — magnifico disciplinatore, raro animatore — ha costruito una fisionomia spirituale immutabile, ben sottolineata dalle facoltà fisiche di ognuno. Il tozzo, grasso, gorgogliante collere più o meno represse (Larive); l'acidulo allampanato che si protende in falsetti (Vermeil); lo smanceroso che sempre s'atteggia come in una lentissima danza, morbido ed arrendevole (Penay); il popolano corazzato di buon senso, aspriguo e risoluto anche nelle vesti di un Monsignore (Jean d'Yd); il vecchietto timido e balbuziente (Hort); la donnicciuola scema e trasognata (Grinewsky); la virago insofferente ed arcigna (Sylvère): si schierano dinanzi alla riserva di quattro o cinque modeste figure, diligenti ed incolori.

Così quell'insieme d'attori è stato ridotto a disciplinatissimo complesso strumento, ma immutabile nelle sue possibilità. Non sono gli interpreti che s'adeguino all'opera del poeta, trasformandosi di volta in volta, riconoscibili soltanto dallo stile d'ognuno o del complesso: ma è l'opera del poeta che è costretta ad adattarsi all'immutabile schema degli interpreti. Quando avviene l'accordo delle opposte esigenze, ne risultano interpretazioni veramente notevoli, una delle quali indimenticabile (*Sainte Jeanne*); ma quando si verificano degli urti fra le esigenze del dramma e le singole possibilità personali (*Puissance des ténèbres, Revizor, Hamlet, Celui qui reçoit les gifles*) ci si avvede allora che la compagnia dei Pitoëff può apparire come un complesso d'attori che le loro limitate forze native san costringere in uno sforzo che — soltanto per la loro volontà, la loro rigida disciplina, e la loro passione — ben raramente dello sforzo conserva l'impronta.

In questo complesso, due attori nettamente si staccano dagli altri: Giorgio e Ludmilla. Per dirla col Bacchelli, «Giorgio Pitöeff è certamente un cattivo attore. Gesticola e si atteggia con una volubilità monotona ed inutile mal «mascherata d'intenzioni parodistiche e stilistiche; la marionetta, come dicono i metafisici «teatranti, chè la sua è soltanto incapacità di «star quieto, questo possiamo dirlo. E non parlo «delle pose inverosimili, affettate o sconvenienti, «che prende gingillandosi, piroettando, buttandosi a giacere bocconi o supino, fuor di luogo «e fuor di tempo. Della sua azione in scena «resta il ricordo d'una perpetua giravolta attorno alle seggiole e ai tavolini». Aggiungeremo che le conquiste migliori del Pitöeff attore son raggiunte col gioco di un volto pallido sorgente da un mantello nero, su di un fondale nero, in una zona d'ombra: col serpentino profilo di un corpo disegnato da una maglia a squame dorate: o con certi abbandoni tetri e sconsolati delle lunghe braccia dinoccolate. Ma fate che quelle braccia tornino ad agitarsi, e che torni a sgorgare quella sua parlata afona e violenta, e allora rimpiangerete quei pochi istanti in cui, col suo indubbio talento di compositore di quadri animati, era riuscito a disciplinare anche la sua persona come elemento di quei quadri.

Ludmilla Pitöeff, invece, è una nobile autentica attrice. Crediamo inopportuno e almeno precipitoso il paragonarla alla Duse o alla Réjane, come altri han fatto. Non c'è nulla, in lei, d'ibsenianamente scavato o d'intimamente declamato. C'è invece una timida gelosa freschezza di sensazioni che si rivela come in un continuo stupore. Prima d'accettare il dolore o la gioia essa infantilmente se ne stupisce, trasalendo; e poi subisce il suo calvario o può liberare la sua gioia, incredula attonita in un tremito presago. Pare che la vita delle sue creature sbocci da un'estatica clausura; perciò la sua gamma d'espressioni è sempre efficace, anche se sovente si ripete.

* * *

Dobbiamo esser grati a chi ha voluto che anche ai pubblici italiani fosse rivelata l'arte di Pitöeff, che son tra i più significativi interpreti teatrali del tempo nostro, e che al calore della passione ed alle intuizioni potenti, han sostituito il lento tormentoso travaglio dell'*intelligentia*. Sono un'espressione, forse esasperata, e perciò tanto più chiara, nel suo cerebralismo, di questo non breve periodo d'aridità e di tormenti, di fredde audacie e di buie incertezze. Ma nella coscienza dei pubblici migliori, si sta diffondendo una sorda stanchezza di dover sempre e soltanto capire — o di fingere di capire: e sta per risorgere il desiderio di tornare a soffrire con le sofferenze del poeta. Quando quel desiderio, anche sui palcoscenici, si sarà ritrovato nelle nuove *personae*, forse l'arte dei Pitöeff potrà apparirci come il raffinato segno di un'arte di decadenza.

MARIO GROMO.

Con i numeri di giugno e di luglio - agosto il BARETTI farà uno sforzo per riconquistare la regolarità della pubblicazione, in modo da poter uscire, dal settembre p. v., puntualmente nella prima quindicina del mese.

Se però i nostri abbonati desiderano che questo sforzo riesca; se apprezzano quanto si è fatto per migliorare continuamente il nostro foglio e renderlo più degno della sua missione: devono anch'essi aiutarci procurandoci nuovi abbonati e, prima di tutto, inviandoci regolarmente l'importo dell'abbonamento per il 1927.

Beethoven e Bettina Brentano

.. Accanto alla maschera di Beethoven, a quella gran fronte incurvata, a quella stanca bocca che sembra portare il peso dell'angoscia mondiale, — ecco affacciarsi ad un tratto Bettina Brentano: — una personcina sottile e instancabile, una gran capigliatura bruna scendente a riccioli sulle spalle, due occhi ardenti ora pieni di sorriso ora profondi come il mistero, una boccuccia garrula dalla malizia inesauribile. Ventiquattr'anni.

Ed ecco dietro Bettina profilarsi nell'ombra, colossale, il più gran poeta dei suoi tempi, drappeggiato nella sua olimpica quiete, nume a cui salgono tutti gli incensi, a cui tutti parlano tremando un poco.

Solo Bettina non trema. Lo adora, ma non trema; gli dedica la sua vita, vive di lui, sogna di lui, diverrà scrittrice per innalzargli il più bel monumento che sia stato eretto al suo genio — «il Carteggio di Goethe con una bambina» — ma non trema; lei la figlia di Massimiliana Laroche nei cui dolcissimi occhi Goethe giovane ha trovato le più pure ispirazioni del suo «Werther», lei, la figlia di un italiano, italiana nel sangue e nella fantasia, rediviva Mignon.

Ed ecco che al Gloriosissimo ella osa gridare: «O Goethe, tu ti sei macchiato di una triplice empietà: non capisci la musica, temi la morte, e non hai religione». Ma lo convertirà lei, Bettina, e più si proporrà di convertirlo dopo che a Vienna, in un aprile indimenticabile, avrà conosciuto Beethoven; dopo che avrà udito Beethoven dirle col suo triste volto butterato dal vaiuolo, divinamente brutto, divinamente bello: «Nevvero che parlerete di me a Goethe?».

Della lunga lettera che Bettina scrisse a Goethe subito dopo il suo incontro con Beethoven, solo un frammento rimane: «Quando vedo uno che ti ama così fedelmente e intimamente come questi di cui ora ti parlerò, io dimentico tutto il resto del mondo... Lo trovano brutto e misantropo, ma l'amore che nutre per te gli ha posto una corazza che lo difende contro tutte le debolezze. E adesso sta attento: davanti a costui sorge e tramonta il mondo intero... »

Il resto di questa lettera che cominciava così piena di promesse andò purtroppo perduta.

Ma quando, dopo la morte di Goethe, Bettina riprese in mano le sue lettere al poeta e del suo poeta a lei, e integrandole coi suoi sogni e coi suoi ricordi, ne trasse quell'eccezionalissimo libro che è il *Carteggio di Goethe con una bambina* anche la distrutta lettera su Beethoven tornò a rivivere, e il creatore delle Nove Sinfonie sotto la penna di Bettina tornò a riprendere quella mitica grandezza che faceva esclamare al Sainte-Beuve:

«Ce Beethoven de Bettina Brentano a la grandeur d'un figure de Milton».

Comincia la lettera del «Carteggio» poco mutando dall'autentica: «quand'io vidi costui di cui ora ti voglio parlare io dimentico tutto il mondo, sparisce il mondo anche ora quando il ricordo mi afferra». Seguono parole estatiche sull'arte di Beethoven: «Io sono molto giovane ma son certa di non errare quando dico (ciò che ora forse nessuno comprende e crede) che egli procede di gran lunga in testa a tutta l'umana civiltà e chi sa se mai lo raggiungeremo. Possa soltanto egli vivere finchè il sublime enigma che è nel suo spirito sia giunto alla sua più alta maturazione, possa egli pervenire alla sua meta ultima, allora ci lascerà tra le mani la chiave di una iniziazione celeste, che ci porterà di un gradino più in su verso la vera Beatitudine.

«A te, o Goethe, posso ben confessarlo che io credo a un divino fascino, elemento della natura spirituale; questo fascino Beethoven lo esercita nella sua arte; tuttociò che egli te ne dirà è magia pura, ogni atteggiamento procede in lui dall'organizzazione di un'esistenza superiore, e egli stesso si sente il fondatore di una nuova base sensibile per la vita spirituale. Tutta l'umana attività si svolge accanto a lui come il meccanismo di un orologio; egli solo, liberamente, crea da sè ciò che ancora non fu intuito nè creato; e che significherebbero i rapporti mondani per costui che si pone al suo sacro cotidiano lavoro prima che il sole spunti, e dopo il tramonto quasi non ci vede più? che dimentica il nutrimento del corpo, e dal flutto dell'entusiasmo è portato in volo, via lontano dalle piatte spiaggie della vita comune? Egli stesso mi disse: «Quando apro gli occhi son costretto a sospirare poichè ciò ch'io vedo è contrario alla mia religione, e io devo disprezzare il mondo che non sente che la musica è rivelazione più alta che la saggezza e la filosofia; essa è il vino che esalta a nuove creazioni, e io sono il Bacco che esprime per l'umanità questo splendido vino e le dà quest'ebbrezza dello spirito».

Ed ecco il grido della solitudine del Titano: «Non ho un amico, devo viver solo con me, ma so che Dio, nelll'arte mia, mi è più vicino che non sia agli altri uomini; e io tratto con lui senza paura, perchè sempre l'ho riconosciuto e capito. Anche per la mia musica non temo nulla, essa non può avere sorte infelice; chi la capisce si libererà necessariamente dalle miserie che gli altri uomini trascinano con sè».

Segue la narrazione piana eppur grave dell'incontro: «... Mi avevano detto che egli era **assolutamente misantropo e rifuggiva dal con-**

versare con chicchessia. Non osarono accompagnarmi; dovetti andar sola a trovarlo; egli ha tre abitazioni dove si nasconde a turno, una in campagna, una nel centro di Vienna, una sui bastioni... Lì lo trovai al terzo piano; senza farmi annunziare entrai, egli sedeva al pianoforte — io dissi il mio nome — egli fu cordialissimo e chiese se volevo udire un *lied* che aveva composto allora. Poi cantò — con voce così acuta e tagliente che la mestizia di essa passava nell'uditore — cantò la canzone di Mignon «Non conosci il paese ove fiorisce il cedro?» «Nevvero che è bello? — disse quando ebbe terminato. Si rallegrò della mia approvazione festosa. — La maggior parte degli uditori — disse poi — si *commuovono* alle cose belle; queste però non sono *nature artistiche*; gli artisti sono focosi, essi non piangono!».

Dopo aver cantato un altro *lied* di Goethe: «Trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe»: — «Le liriche di Goethe — disse Beethoven — hanno un gran potere su di me, non solo per il loro contenuto ma per il loro ritmo; io sono ispirato ed eccitato a compor musica da quelle sue parole che, come se animate da uno spirito, si costruiscono un loro ordine superiore e portano in sè il segreto dell'armonia».

Quando Bettina terminata la visita se ne va, Beethoven vuole assolutamente riaccompagnarla, e per tutta la strada parlano d'arte.

Come molti sordi Beethoven parla forte, quasi grida; è vestito male, ha in testa un gran cappellaccio sbertucciato, e la gente si ferma a guardare: «Ci voleva un certo coraggio» — commenta sorridendo Bettina — Ma egli parlava con tale passione e diceva cose sì nuove e belle, che ella non si accorge più della molesta curiosità dei Viennesi.

«Da quel dì — prosegue a narrare Bettina — egli viene ogni giorno o io vado da lui, e per questo io trascuro società, musei, teatri e fin la torre di Santo Stefano...»

Vanno a passeggio pei viali di Schönbrunn o lungo le aiuole di qualche villa arciducale: «Io andai con lui in un giardino meraviglioso in piena fioritura; tutte le serre erano aperte. Il profumo stordiva».

Parlano.

Bettina ha narrato quei colloqui. Poi son venuti i critici e han detto che erano inventati, che Beethoven non parlava così.

Fortunatamente però dopo son venuti altri critici e han detto che, con una donna come Bettina, Beethoven poteva perfettamente parlare così. E hanno giudiziosamente osservato che, per quanto geniale proprio tutte da sè Bettina queste cose non poteva averle inventate, nè altri che Beethoven poteva averle pensate.

«Lo spirito tende ad una universalità senza limiti — avrebbe detto Beethoven — dove tutto nel tutto forma una corrente dei sentimenti che derivano dal pensiero musicale puro e se no si dileguerebbero inavveduti; questa è l'*armonia*, questa si esprime nelle mie sinfonie dove la fusione delle varie forme naviga e ondeggia in una sola corrente fino alla meta. Lì si sente che in tutto ciò che è spirituale vive un elemento eterno, infinito, e inafferrabile».

«Parlate a Goethe di me! — dice ancora Beethoven — ditegli che vada a sentire le mie sinfonie e allora riconoscerà meco che la musica è il solo ingresso incorporeo in un mondo superiore della conoscenza, di quel mondo che abbraccia l'uomo, ma che questi da solo non potrebbe abbracciare. Bisogna possedere il ritmo dello spirito per comprendere l'intima essenza della musica: ella ci dà l'intuizione e la inspirazione delle scienze divine; e ciò che lo spirito vi percepisce sensualmente, è incarnazione dell'intelligenza. Benchè molti spiriti vivano di musica come si vive d'aria, è tuttavia cosa ben diversa comprendere la musica coll'intelligenza; ma pochi son capaci di questo, poichè come migliaia di persone si sposano per amore e dell'amore non han mai la rivelazione, per quanto ne compiano la materialità, così migliaia di individui han commercio con la musica e tuttavia non han mai la rivelazione di essa. A base della musica come di ogni arte sta una finalità morale, poichè ogni vera creazione è un progresso morale. Sottomettersi alle sue leggi imperscrutabili, in grazia di queste leggi guidare e domare il proprio spirito sicchè le sue rivelazioni possano affluire a lui, questo è il principio isolatore dell'arte; lasciarsi disciogliere nelle sue rivelazioni questo è l'abbandono all'elemento Divino che tranquillamente signoreggia le forze scatenate e così permette alla fantasia di raggiungere la sua più alta efficienza...

«Musica è il suolo elettrizzato in cui lo spirito vive, pensa, crea; la filosofia non ne è che la scarica elettrica... Ogni vera opera d'arte è indipendente; più potente dello stesso artista che l'ha prodotta, ella ritorna alla sua fonte, alla divinità, e coll'uomo non ha altro rapporto che di testimoniare attraverso lui della rivelazione divina».

«Ieri sera — annota Bettina a chiusa di questi colloqui — ho scritto tutte queste cose dettemi da Beethoven; stamane gliele lessi. — Ho davvero detto questo? — diss'egli. — E allora vuol dire che ho parlato in un'estasi (dann hab' ich einen Raptus gehabt) — Rilesse ancora attentamente, quà cancellò, là scrisse tra le righe, perchè quel che gli importa è che tu, o Goethe, lo capisca».

A parte l'espressione «einen Raptus gehabt» cie tutti i biografi del Sinfonista riconoscono schiettamente beethoveniana, chi non sente che particolari come questo non s'inventano?

Una volta Bettina vede Beethoven dirigere un'orchestra durante una prova. La sala è vuota, pochi lumi sul palcoscenico che gettan luce sul maestro: «Stava lì così fermamente risoluto, i suoi gesti e il suo volto esprimevano la perfezione della creazione sua, non un soffio, non una vibrazione nella sala era arbitrario, tutto era trasportato nella più cosciente affinità dalla colossale presenza del suo spirito». E a Bettina sfugge l'estatico grido: «Oh Goethe! nessun imperatore e nessun re ebbe simile coscienza del proprio potere e che ogni forza deriva da lui». Anche al principio della lettera aveva detto: «E' Beethoven costui di cui ti parlo presso il quale io ho tutto dimenticato e — perdonami Goethe! — anche te!».

BARBARA ALLASON.

GLI STUDI CRITICI

Lorenzo il Magnifico

AUGUSTO GARSIA, *Il Magnifico e la Rinascita*, Firenze, L. Battistelli ed., 1923.
EDMONDO RHO, *Lorenzo il Magnifico*, Bari, G. Laterza ed., 1926.

Le definizioni moderne e vulgate delle poesia del Magnifico derivano, come da natural sorgente, da' giudizii, apparentemente opposti nelle conclusioni, e procedenti di fatto da premesse e motivi fra loro lontanissimi e discordanti, del Carducci e del De Sanctis.

Ristampando per l'editore Barbèra nel 1859 una larga scelta dei componimenti letterari del Medici, il Carducci vi prepose, a guisa d'introduzione, un ampio saggio, che è tra i migliori della sua giovinezza per l'eleganza costruttiva e formale, e, dispiegandosi negli ampi giri dei periodi classici e togati, qua e là si corrobora di spunti personali e di battute polemiche. Il problema che alla mente del giovane critico si propone è d'ordine piuttosto letterario che estetico: risponde pertanto alla forma esteriore del discorso, che è quella appunto caratteristica della critica classica. Le opere del Magnifico trovano in questo quadro ampia giustificazione e vengon ricollocate sapientemente, nel loro aspetto tecnico, e magari grammaticale, fra le altre del Quattrocento, come modello letterario degno ancora d'attenzione e di studio. Peraltro a questo interesse del letterato si mescolano, nelle pagine del Carducci, non so che ansia d'una poesia, che sia sincera espressione di umanità — onde, forse a torto, Lorenzo vi appare quasi «prenunziatore dell'età moderna», fra il Poliziano imbevuto di antichità classica ed il Pulci profondato ancora nelle «fantasie ardite e selvatiche» del medioevo -; e anche certi pregiudizi politici del maremmano, che l'inducono a cercare nelle «Rime» e nelle «Selve» «il poeta giovine non anche guasto dal costume del dominare» e a vedere nelle opere posteriori del Medici la forma men lucida e tersa, perchè «le passioni e macchinazioni della politica dovettero schiantare a forza alcuna cosa della sua facoltà di poeta e la fantasia intorbidare e gli affetti dolorosamente contrarre». Tutto il saggio d'altra parte è sorretto da un'onda di simpatia vivace, se pur contenuta, la quale ispira al Carducci giudizi originali ed acuti, specie sulle opere singole, e lega insieme i diversi motivi d'interesse — letterario, linguistico, storico ed umano — rivolgendoli ad un medesimo scopo di totale e cordiale intelligenza.

Nelle pagine invece dedicate al Medici dal De Sanctis, nella sua *Storia*, cercheremmo invano una simile affinità intellettuale fra critico ed autore: perchè allo storico della letteratura non importa il problema formale, nel suo aspetto tecnico o meramente retorico: e in lui predomina la pura considerazione estetica dello scrittore preso ad esaminare. Nel che deve trovarsi la ragione, come del tono del discorso più distaccato e, direi, superiore, così del giudizio quasi assolutamente negativo. Il quale giudizio deve tanto meno indurre stupore, quanto più si tenga conto del fatto, che l'analisi delle opere di Lorenzo viene dal De Sanctis svolta quasi tutta in forma di parallelo fra quelle e le poesie del Poliziano. Inoltre piace al critico mostrarci nel Medici quasi soltanto un tiranno «corrotto e corruttore», d'una corruzione che si ammanta di «tutte le grazie e le veneri della coltura»: e da questo giudizio unilaterale (che ha d'altronde il suo posto e la sua giustificazione nel grande e complesso quadro storico del Napoletano) egli viene indotto a negare a torto sincerità d'ispirazione ad alcune opere di Lorenzo, come alle *Laudi*, e di altre a deformare o ridurre la reale importanza.

Dalle pagine del De Sanctis, come già da quelle del Carducci, appare la molteplicità dei motivi d'ispirazione, onde trae argomento il Medici alle sue composizioni poetiche: senonchè, mentre il Carducci espose questi motivi uno accanto l'altro e parve non vedesse neppure il problema della necessità d'accordarli, il De Sanctis invece volle disegnare una figura armonica e bene individuata e pertanto sacrificò certa varietà e larghezza di idee e di sentimenti, propria dell'uomo di cui prendeva a discorrere, mettendo sopra ogni altra cosa in rilievo la nota della «sensualità illuminata dall'allegria e dall'umor comico».

In un periodo successivo le interpretazioni de' due critici illustri furon riprese, allargate, qua e là corrette da altri. E mentre il problema culturale delle fonti, già accennato a larghe linee dal Carducci, forniva lo spunto a parecchi studi di indole filologica (ricorderemo, fra i più utili ed interessanti, quello dello Scarano sul platonismo nelle poesie di Lorenzo, dall'*Altercazione* alle *Selve*, quelli del Thomas e del Flamini sul *Canzoniere*, quelli dello Schiavio-Lena sull'*Ambra*, del Simoni sul *Corinto*, del Bonardi sulle rime spirituali); si acuiva anche per altro lato l'interesse d'alcuni critici per il problema propriamente estetico suggerito dalla complessa opera del Medici, prendendo forma quasi sempre in una specie di difficile ricerca, di quale, fra gli aspetti discordanti di questa poesia, dovesse ritenersi più degli altri sincero, più profondo più rappresentativo. E il Nencioni per esempio, non senza superficialità, specie nei riaccostamenti con lo Zola e il Burns, e pur accettando genericamente la formula del «gran dilettante, per cui tutti i motivi poetici sono buoni», mise in luce abilmente del suo autore il realismo e l'impressionismo, dando vita in tal modo a definizioni che, sebbene alquanto affrettate, ebbero non poca fortuna. Altri insisteva sull'epicureismo e la sensualità dello scettico tiranno, additando il massimo risultato della sua arte nei Canti carnascialeschi e rifiutando, sulle orme del De Sanctis, le poesie religiose; altri infine metteva in una luce più vera gli elementi platonici e mistici dell'anima di Lorenzo, mostrandone la sincerità e l'importanza. Intanto gli storici, rinunciando al tono di panegirista del Roscoe così come alle invettive repubblicane del Sismondi, ricostruirono a poco a poco secondo verità la figura umana del Magnifico, signore ed artista: onde andava sempre più perdendo valore, sino a dileguarsi, il motivo politico del tiranno corruttore, inteso ad addormentare tra le feste del bello e dell'arte il fuoco delle passioni partigiane. La pubblicacazione della vera *Nencia*, fatta nel 1907 dal Volpi, induceva alcuni, tra cui l'Orvieto, a pensare, se non si fosse per avventura esagerato nell'insistere sull'elemento comico e parodistico di questa poesia. Come anche l'osservazione più attenta delle opere particolari mostrava l'attività poetica del Medici rivolta con uguale intensità verso mète diverse e talora opposte, e induceva a riflettere sulla duplicità del carattere di Lorenzo, già testimoniata dal Machiavelli. «Neanche a volere — osserva oggi il più recente critico — la molteplicità del Magnifico non la si poteva negare». E allora: come uscir fuori dall'intricato groviglio? Si riaffacciava — soluzione apparentemente unica e suggestiva, sebbene non nuova — la definizione del poeta «dilettante». Ma contro di essa reagiva subito l'animo di ogni lettore di gusto, che avesse sentito, nei poemetti come nel dramma sacro, nelle ballate licenziose come nelle orazioni e nelle laudi, una vena di poesia vera e sincera.

Pochi anni or sono Augusto Garsia ha voluto darci sul Magnifico, come su «l'uomo rappresentativo per eccellenza dell'età sua», un saggio che fosse, per quanto è possibile, compiuto e definitivo. Basta leggere il minutissimo indice analitico, che precede il volume, per intendere qual sia il pio ed orgoglioso desiderio dell'autore: desiderio che ben risponde d'altra parte all'indole della moderna critica, la quale, evitando per lo più le minuzie filologiche, cerca le vaste sintesi estetiche o storiche e poggia veramente, nei migliori, tra i quali è certo il Garsia, su una coltura tanto più larga e varia, quanto meno speciale e approfondita in una determinata direzione. L'amoroso interesse del critico per il suo autore si rivela nell'onesta e solida preparazione bibliografica come nella vastità delle intenzioni e persino in certa insistenza, non priva di pedanteria, su alcune formule generiche ed astratte, alle quali il Garsia vien di tanto in tanto a riferirsi, come a ritornelli convenuti. Proprio questa larga impostazione storica del libro, che pure ne costituisce in parte il pregio; questo voler rappresentare in Lorenzo tutta l'età sua e dar fondo a problemi complessi — medioevo, rinascita, rapporti fra l'uno e l'altro periodo storico — che mal possono entrare di scorcio nel quadro di poche pagine; questo amore delle formule poco consistenti e poco perspicue, intorbida e guasta tutto il saggio del Garsia, rendendone la lettura difficile e faticosa.

Muove il critico da un'introduzione, troppo lunga e quasi assolutamente inutile, nella quale egli si è proposto di mostrare e spiegarci il passaggio dall'età di Dante a quella di Lorenzo. Fondandosi su un concetto espresso dal Volpe nel 1905, — che «il paganesimo è uno stato d'animo e una condizione di vita naturale per le popolazioni mediterranee, quando l'incubo religioso non le prostra» —, si studia di mostrare come la rinascita pagana sia stata possibile solo per opera del cristianesimo medievale, «perchè se il cristianesimo ha distrutto una civiltà, il cristianesimo stesso è - non può non essere - il fermento e la leva perchè questa civiltà rinasca». Nell'impossibilità di riassumere, ho scelto fra i molti concetti quello che mi pareva più importante e più suggestivo, non volendo d'altra parte insister troppo su certe poco peregrine dissertazioni, che ci presentano il medioevo come l'età della fede, e il rinascimento come l'età della riflessione. Ma anche quel concetto, così vago e metafisico qual'è, ha poi soltanto l'apparenza e non la sostanza d'una spiegazione storica, vale a giustificare la continuità dei sentimenti e delle idee dal Trecento al Quattrocento, assai meno che non una folla di piccoli fatti particolari. D'altra parte, proprio ci sarà bisogno, per intendere il Magnifico, d'un preludio così astratto e generico?

Al Garsia pare di sì: perchè su queste basi così fragili costruisce tutta una serie di facili architetture; e a questi concetti si riallaccia nell'ultime parole del libro, là dove definisce Lorenzo «lo scettico idealista, che ascoltando la voce del popolo vuol rubare al Medio-evo la gran fede d'amore e fonderla con la consapevolezza del Rinascimento». A noi invece non pare che tanto sfoggio di ragionamenti aridi e troppo spesso campati sul vuoto sia necessario per dimostrare una realtà che par semplice e naturale al profano: cioè che fra due periodi storici consecutivi non può esistere soluzione di continuità, e che pertanto è verosimile che Lorenzo accogliesse, con molti elementi dell'età moderna, alcuni anche caratteristici dell'età medievale. Francamente perciò, nel libro del Garsia, ci interessano assai di più le analisi e le riflessioni particolari.

All'introduzione ora descritta egli fa seguire una minuta esposizione dell'opera letteraria del Magnifico «nei rapporti psicologici con le proprie fonti»: esposizione che occupa la parte maggiore del volume, ed è alquanto monotona a dire il vero, e priva di organismo, ma ricca di notazioni singole giuste ed originali, tra le quali ci è grato ricordare — ottimo esempio — quelle che si riferiscono alla «Rappresentazione di San Giovanni e Paolo» e agli «Amori di Venere e Marte».

Nell'ultima parte del suo libro, il Garsia affronta finalmente il problema essenziale, del quale era venuto svolgendo, in ogni loro aspetto, i dati e le premesse, con analisi così insistente e minuta. Qual'è il carattere distintivo dell'anima del Magnifico? E fu egli veramente poeta? Il disegno dell'indole di Lorenzo è tracciato con intelligenza e con finezza. Il Garsia vede nel Medici «un fondo immutabile di consapevolezza;.... un desiderio intenso di ricercare e di provare quanto sfortunatamente la natura sua non gli offre; un bisogno incalzante di porsi in cento anche opposte condizioni di spirito, senza che l'una rompa l'adito alle altre e senza impegni per l'avvenire, epperò un amore, un'ebbrezza dell'esteriorità e del gesto, e un soffrire a fior d'anima»: insomma un atteggiamento misto di sensualità, di cerebralità e di estetismo: atteggiamento che non esclude, anzi importa necessariamente, una vena di malinconia, figlia dello scetticismo e della stanchezza fisica e spirituale.

Anche l'analisi delle singole opere poetiche di Lorenzo è spesso assai efficace. Ma è difficile, anche per lo stile faticosissimo ed ansimante del Garsia, intendere come e fino a che punto egli definisca sinteticamente la poesia del suo autore. Pare che per questo lato il Medici debba esser tenuto in considerazione soprattutto in quanto sensitivo. «Nella descrizione del paesaggio Lorenzo meno lavora di maniera che nell'espressione dei propri sentimenti per la donna: perchè appunto lì si tratta di descrizione, qui di espressione di stati d'animo». E anche più chiaramente: «Solo dov'è il sensitivo in Lorenzo, ivi è il poeta e l'artista. Egli deve *vedere*. Vedrà con gli occhi della fantasia o del ricordo classico; metterà sù delle personificazioni; imaginerà, trasformerà in se stesso l'impressione prima della realtà: questo non importa: egli deve vedere per sentire. Egli gli stati d'animo li esprime spesso con i paragoni con la realtà: con le luci e le linee». Ricompare qui, sebbene quasi di nascosto, il proposito, comune a tanti critici, d'isolare un aspetto dell'opera e dell'anima del Magnifico, per metterlo sopra tutti gli altri, quasi fosse l'unico, o per lo meno il solo sincero. Del che può trovarsi una conferma nel fatto, che opere d'indubbio valore, quali le *Laudi*, la *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* e le *Orazioni* non hanno potuto esser dal Garsia giustamente valutate e spiegate. Lo sforzo di giungere ad una visione sintetica è evidente in questo saggio, persino attraverso la durezza, l'oscurità e la prolissità del discorso: ma a questa sintesi poi sfuggono troppi elementi, oppure vi entrano soltanto, ed ingiustamente, come valori negativi. Così la cerebralità, per esempio, e l'estetismo, sui quali pure il Garsia ha prima insistito. E anche tutta una larga parte dei risultati poetici del Magnifico non può esser accolta nei quadri troppo ristretti della sensualità visiva. Il Garsia è ritornato, quasi senza accorgersene, al giudizio severo del De Sanctis: come si può veder meglio, quand'egli si domanda se l'opera del Medici sia vera poesia o no, e, ad esprimere il senso d'insoddisfazione, che dinanzi ad essa prova ogni lettore di gusto, anche se sia disposto ad intenderne il reale valore, preferisce chiamarla *arte*, con termine ambiguo invero, ma che pur vale in qualche modo a significare la sua sensazione. «La poesia di Lorenzo consiste in massima parte nella sua arte». Egli «è grande artista, per il fatto che sa trattare gli argomenti diversi con dissimil voce». Ma «certo, se noi cerchiamo dal Magnifico una tal arte che sia la *necessaria* esplicazione di un'intimità poetica come in Dante, vanamente c'illudiamo di trovarla».

Se dal libro che abbiamo esaminato passiamo a quello pubblicato di recente dal Rho, ci troviamo come in un altro mondo. E non solo perchè, quanto lo stile del Garsia era abbondante, contorto ed oscuro, tanto quello del giovane critico torinese è limpido, scorrevole, succinto. Bensì assai più perchè ad un problema così largo, che appariva spesso generico, se n'è sostituito uno tanto più preciso e concreto, quanto più ristretto: un discorso sull'essenza e sui limiti della poesia di Lorenzo ha preso il posto d'una costruzione, che oscillava incerta tra la storia e la psicologia.

Il Rho non accetta le varie definizioni del Magnifico escogitate dal Carducci in qua. Secondo lui «i critici, sconcertati dai numerosi e diversi Lorenzi che sfilavano dinanzi ai loro occhi, si sono appigliati al peggior partito, quello di cercare il *vero* tra i falsi». Senonchè «il *vero Lorenzo* non è nè il platonico nè l'epicuro, nè il mistico nè l'incredulo, nè il poeta nè il politico: è tutti questi insieme, armonizzati in un'individualità che ebbe da natura il dono di fondere in una le cose più disparate». Questo dono consiste in «una prodigiosa capacità adesiva fatta d'intelletto e di sentimento insieme». Nè si potrà chiamarlo il Medici dilettante, «perchè la sua capacità adesiva significava un felice esaurirsi nel mo-

mento, chiuso e perfetto in se medesimo e senza legami col successivo: a qualunque cosa egli attendesse, *in quel momento* tutta la sua anima si concentrava in quell'unico oggetto.. Questo giustifica come i più opposti valori coabitassero in lui senza urtarsi: tutto mistico in un istante, tutto sensuale in un altro, non mai mistico e sensuale in un istante medesimo, come suole avvenire a certi disordinati spiriti moderni. Siffatto atteggiamento spirituale può parere eminentemente disposto all'operosità varia e continua, ma ha in sè i suoi limiti e le sue deficienze, essendo recettivo assai più che creativo ». Anche per questo lato però Lorenzo « è forse l'individuo più rappresentativo dell'età sua »; infatti, dopo il raccoglimento e la concentrazione del medioevo, « l'orgoglioso tentativo della Rinascenza approda a un superficializzarsi della vita ».

Abbiamo largamente riassunto le idee del primo capitolo di questo libro, per mostrare al lettore qual sia l'atteggiamento del Rho di fronte al problema critico, così come esso s'è venuto configurando fra tanti studi ed interpretazioni discordanti. Rifiutate tutte le formule, liberata la mente da ogni preconcetto, il Rho ha voluto farsi totalmente disposto ad accogliere ogni voce di poesia che risuonasse nelle opere del suo autore. Di questo suo atteggiamento iniziale dobbiamo essergli riconoscenti. Nessun critico infatti, prima di lui, ha saputo cavar fuori, dai due volumi dell'edizione barese del Laterza, così ampia messe di poesia. L'aver mostrato la fondamentale sincerità di ogni, sebbene opposta, ispirazione del Magnifico, corroborando il concetto di dimostrazioni che a noi paion giuste e felici; e l'aver saputo scegliere con intelligenza e con gusto i risultati poetici di una fatica così ampia e varia, mostrandone anche qualcuno, che i critici precedenti avevan trascurato, forse per amor del loro assunto: questi ci paiono i pregi fondamentali del lavoro del Rho: e sono conclusioni acquisite definitivamente allo studio della poesia medicea.

Inutile sarebbe seguire passo a passo la nostra guida nelle pagine di minuta analisi, che occupano la maggior parte del libro, e che costituiscono l'ottimo fondamento per un giudizio critico veramente compiuto e, per quanto è possibile, definitivo. Non sapremmo però tacere il godimento intellettuale, che abbiam provato leggendo l'analisi del sonetto « Bastava avermi tolto libertate », o le pagine dedicate al *Corinto*, all'*Ambra*, alla *Nencia*, alle laudi e alle ballate. Il Rho mostra quasi sempre di saper cogliere con finezza le ragioni segrete e fuggevoli della poesia, distinguendola dalla sapienza verbale e dagli accorgimenti retorici. E l'aver indicato la debolezza del *Corinto* nella « tendenza musicale »; l'avere compreso e definito il particolare carattere della sensualità nella seconda parte dell'*Ambra;* l'aver ricollegato, nel loro aspetto letterario, per la comune ricerca del ritmo, le laudi con le ballate e i canti carnascialeschi: ci paiono intuizioni, tra le altre, particolarmente felici ed eccellenti.

Meno ci persuadono le conclusioni, del resto quasi sottintese, del libro: anzi vorremmo dire la mancanza di ogni conclusione, che invano s'ammanta di parole, quasi per nascondersi a se stessa. Mancheremmo alla stima e all'affetto, che noi abbiamo, grandissimi, per il Rho, se non gli confessassimo che proprio in ciò pare a noi di dover porre la ragione intima del tono falsamente disinvolto, e così lontano dalla semplicità fluente e chiara delle altre pagine, che tanto ci spiace in alcune frasi del *Preludio* e del *Commiato* di questo libro. Crediamo che, accanto ad una facoltà d'analisi raffinata, sia mancata nel Rho una potenza di sintesi altrettanto grande: e mentiremmo, se gli nascondessimo perciò il nostro disappunto. D'altra parte a ciò lo conducevano quasi naturalmente quel suo atteggiamento iniziale, che abbiam già lodato come si merita, e la paura forse di cadere a sua volta in una qualsiasi formula, che lo costringesse, come già i critici che l'avevan preceduto, a mutilare la realtà ricca e varia. Per questo egli ha preferito fermarsi alla molteplicità, o, come egli si esprime, « momentaneità » del Magnifico, senza rinunciare a nessuno de' suoi aspetti, e solo scoprendo in tutti il comune elemento della sincerità (la quale però, appunto perchè appartiene ad ogni poesia, non è e non può essere un carattere specifico di questa).

Senonchè a noi pare si potesse raggiungere un primo abbozzo di sintesi, anche solo insistendo leggermente su alcune linee del ritratto del Medici, quale il Rho stesso l'ha disegnato. Che cosa è infatti quella prodigiosa capacità adesiva ch'egli attribuisce a Lorenzo fatta d'intelletto e di sentimento insieme, se non l'atteggiamento di chi, privo per così dire d'una sua originale individualità, o almeno dotato d'una personalità non pronta a reagire, messo di fronte alla umanità altrui nella vita e negli scritti, si concentra nello sforzo di comprenderla e quasi risentirla come una sua passione? Un'attitudine *critica* insomma, o meglio il *primo momento* di siffatta attitudine, quasi spoglio d'ogni velleità di giudizio, e solo intento a penetrare, riproducendola nella mente e col cuore, l'opera altrui. Questo pare a noi fondamentalmente lo spirito della prima rinascita; questa la posizione del Medici, sia verso gli autori da lui amati e riprodotti, sia verso la realtà umana circostante. Non dunque epicureo o mistico o platonico soltanto, il Magnifico. Ma neppure dilettante, perchè, come il Rho ha dimostrato benissimo, mette tutta la sua anima in ciascuno de' suoi atteggiamenti. E neanche soltanto artista e non poeta, perchè una sincera commozione vibra in tutte le opere sue. Bensì quasi poeta in grado minore, e non immediatamente: perchè fra i suoi versi e la natura aleggia sempre l'eco lontana d'una canzone altrui (i poeti del dolce stil novo o Petrarca, Dante e gli autori delle laudi e dei drammi sacri, Ovidio e Virgilio e Teocrito, o magari i rispetti e gli stornelli dei contadini di Valdarno): o, meglio ancora, perchè al sentimento di gioia e dolore caratteristico della materia narrativa o descrittiva o lirica si sovrappone sempre il sentimento di soddisfazione del *critico*, che, gustando appieno ed intendendo l'opera altrui, ha saputo rifarla nuova e come sua, e se ne compiace. In questa virtù d'interprete, per molti lati non dissimile da quella d'un moderno attore di teatro, nella quale tutti sanno come sia difficile scoprire quanto entri di critica riflessa e quanto di original poesia; bisogna probabilmente ritrovare la ragione di quel tanto d'asprezza e durezza, che quasi tutti i critici hanno notato nello stile di Lorenzo, e in cui si rispecchia lo sforzo laborioso dell'intelletto assimilatore e ricreatore al tempo stesso. A questo si deve forse ridurre la cerebralità, di cui parla il Garsia; questo ci spiega il senso d'insoddisfazione che tutti provano dinanzi a questa poesia, pur riconoscendone la realtà. Invero troppo spesso vi manca l'ala della ispirazione e rimangono i motivi nudi, che una sapiente riflessione critica ha raccolto, senza però che il cuore abbia saputo discernere tra essi gli essenziali ed armonizzarli insieme; così che si ha sovente l'impressione di leggere un commento amplificatore, nel quale troppi elementi, che hanno un effettivo valore psicologico ed esplicativo, appaiono inutili e sovrapposti rispetto alla sintesi poetica, che il lettore s'immagina di vedere nella sua fantasia. E prendiam pure, a mo' d'esempio, uno dei vertici più alti di questa poesia: voglio dire il « Sonetto al duca di Calabria ». La sapienza psicologica di questi versi è veramente grande, come ha notato il Rho (ed a lui spetta il merito d'averla, credo per il primo, additata): ma è vero anche che dopo avere letto il sonetto, è quasi impossibile per il critico aggiungervi qualche cosa, chiarire il valore e la suggestione di qualche aggettivo, manifestare la sua abilità in un largo commento. Tutto è già stato detto dal poeta stesso; il quale, per esempio, se ha trovato due buoni aggettivi per disegnar la figura della donna abbandonata e le ha fatto dire d'esser rimasta « pallida e smorta » al partire dell'amante, ha sentito poi il bisogno di aggiungere il verso esplicativo, utile per il critico, inutilissimo per il poeta: « presagio ver della mia vita corta ». Anche il Rho riconosce in questo caso del resto che « alla sapienza psicologica non è pari l'esecuzione, troppo prosastica », e che « lo stato d'animo è veduto più che non sentito e cantato ». Altre volte invece il non aver riconosciuto chiaramente il carattere riflesso di quest'arte, ha fatto sì che il critico fosse troppo indulgente con il poeta e lo lodasse soverchiamente, senza vedere i limiti e gli errori delle sue figurazioni. Sarebbe inutile notare tutti i punti, dove la ragione che abbiam detta, e anche l'amore dettato dalla lunga consuetudine con il poeta, e la noncuranza infine forse soverchia nei riguardi delle fonti onde il Magnifico deriva la sua ispirazione, inducon nel critico un'eccessiva indulgenza. Ma, tanto per far qualche esempio, noi non sapremmo condividere l'ammirazione del Rho per la descrizione dell'estate nella seconda Selva, nè quella per il *Corinto*, perchè se è vero ciò che egli dice riguardo al realismo della prima, e anche riguardo al classicismo del secondo (che per il Magnifico, « come per il Poliziano, come per i pittori quattrocenteschi... si presenta quale liberatore dell'irrigidimento della tradizione medievale »), è anche vero però che elementi di diversa ed opposta origine son giustapposti in questi due esempî della lirica medicea, assai più che non per uno spontaneo impulso poetico, per la volontà dell'intelletto costruttore. E la prosa amplificatrice penetra anche qui, come altrove, e persino nelle notissime strofe della seconda Selva, già lodate dal De Sanctis, e ammirate ancora dal Rho e dal Garsia, dov'è cantato con finezza e tenerezza l'amore quale può sentirlo ed esprimerlo una anima di donna — nelle quali strofe però accanto alla bellissima novità del contenuto, occorreva pure notare il petrarchismo approssimativo della forma.

Ma se l'atteggiamento critico (che talor divien puramente mimetico) di Lorenzo spiega l'intrusione quasi continua d'un elemento prosaico nelle opere di lui, abbiam già detto d'altronde ch'egli non può esser considerato soltanto un dilettante di letteratura. Anch'egli ha infatti la sua particolare poesia, che si esprime attraverso l'adesione intera e compiaciuta ad una realtà che gli è estranea, e nella quale il motivo di questo compiacimento e godimento intellettivo appunto predomina, tremando alla superficie, quasi un lieve sorriso appena accennato a fior di labbra. In questo si deve riconoscere la poesia delle parti più belle del sonetto già citato al duca di Calabria, dove il Medici, parlando in nome d'una donna amante ed abbandonata, si sforza di penetrare tutte le sfumature d'una sottile passione, quasi facendosi un'anima femminea tenera e fragile. A questo deve aver l'occhio chi voglia intendere tutta la poesia vera di Lorenzo, e, per esempio, i canti carnascialeschi, dove il Magnifico assume addirittura i sentimenti e i gusti d'una folla, e quasi parla per bocca di tutto un popolo, sì che, come è stato detto non a torto, non si riesce a vedere dietro a quei versi un uomo solo, un poeta, e non si sa immaginarli se non cantati da un coro festante.

Non è questo il luogo d'insistere sui concetti che abbiamo a larghe linee accennato, i quali pure — lo sappiam benissimo — richiederebbero, ad esser dimostrati, ben più ampio svolgimento. Ma ci sia permesso notare che la miglior conferma la nostra tesi può trovarla in quella *Nencia di Barberino*, che i più oggi considerano, ed è veramente, il capolavoro del Magnifico. A proposito della quale il Rho riprende, con buoni argomenti, l'idea del Leopardi che essa sia « il vero idillio, similissimo a Teocrito nella bella rozzezza e nella mirabile verità ». Non a torto egli nega che vi si trovi quell'ironia, di cui parlano molti critici, e tanto meno, s'intende, un tono di parodia. Lorenzo veste sinceramente e lietamente i panni del contadino Vallera, nel quale s'è incarnato, e canta, come sempre, risentendoli quasi fosser suoi, i sentimenti e i desideri d'un altro. Ma al tempo stesso del suo travestimento ha perfetta coscienza: e questa consapevolezza appunto dà alla poesia della *Nencia* la sua particolare intonazione, quella sfumatura di sorriso che scorre, venata di malizia, per le ottave e le pervade e le illumina.

Il lettore ci perdonerà una così lunga parentesi. Ritornando al nostro compito d'informatori, ci è grato aggiungere che l'intuizione di questo atteggiamento critico del Medici non è del tutto ignota alle pagine del Rho. Diremo anzi che proprio alcuni periodi di lui, a proposito della *Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo* hanno aiutato noi lettori a scoprirla o a chiarircela meglio nella mente. Nota egli infatti acutamente nei riguardi del dramma sacro: « Non la psicologia gli venne meno: egli vide chiaro e bene, gli mancò l'arte. Il più delle volte i sentimenti, invece che messi in atto, sono enunciati e descritti: ti par di leggere la cattiva traduzione d'un'opera, che nell'originale immagini bellissima... Le acute intuizioni rimangono spesso note di critico che, per timore di deformarle liricamente, s'appaga d'enunciare le sue scoperte, senza far vibrare in esse un impeto di passione creatrice ». Il lettore potrà osservare che noi non abbiam fatto che diluire e svolgere fino ad ora le idee che il nostro critico accenna con sapiente sobrietà. Al Rho è dunque mancata soltanto la potenza (o la volontà?) di raccogliere in sintesi le sparse impressioni. O forse anche egli ha avuto ragione rifiutandosi di concludere, e noi abbiamo il torto di voler costringere la poesia traboccante entro le strettoie d'uno schema, che ci permetta d'afferrarne il significato più facilmente.

NATALINO SAPEGNO.

La buona stampa

— Voyons, enfant, répondez-moi. Quelle idée vous faites-vous de vos devoirs?

DE VIGNY.

In occasione della Festa Nazionale del Libro Guido da Verona, che per la prima volta si presentava in pubblico come oratore, ha letto un discorso pieno d'impeto, denso di belle parole e di bei pensieri (*così la « Fiera Letteraria »*).

In verità, l'impeto ci sarà stato e non negherò io le belle parole, ma di pensieri nel discorso di monsù Verona — che per il luogo in cui fu pronunciato si chiamerà certamente nelle storie civile « dei Mercanti » — non è traccia nemmeno a cercarli col lumicino. Ad essere indulgenti si potrebbe dire, tutt'al più, che questi pensieri paion nati nel cervello un po' confuso dell'astronomo Paneroni, personaggio molto conosciuto in quel di Milano.

Eccone un campionario, come a dire « robes et manteaux »: Noi, artisti della penna, inventori di sogni e di favole, qualche volta di sospiri e di sbadigli, noi, che in questo secolo di elettrochimici e di cambiavalute, ci ostiniamo a tener aperte, anche in tempo di crisi, le nostre malinconiche officine di lirismo e di bellezza...

Nelle piccole e scure stanze ove per solito lavora, più nella notte che nel giorno, il fabbricatore di sogni...

La cartella tormentata, la quale si va coprendo di piccoli segni neri attraverso il fumo delle nostre micidiali sigarette...

Ho paura che sia tornata la peste a Milano e che per tutto il ducato faccian di gran bevute per scordare il flagello, tanto queste belle immaginazioni mi paiono « scherzi della vernaccia ».

Questo discorso — che nelle storie letterarie si chiamerà certamente « della cravatta à la Vallière » — è in fondo, come ognun vede, l'elogio della cattiva letteratura: i sospiri e le soffitte; i sogni, le favole e il fumo mi fanno pensare a Rodolfo che scriveva nel « Feltro » organo della corporazione dei cappellai di Parigi.

Perchè, signor da Verona, non avete allora parlato anche di Mimì? Non la transalpina, intendiamoci, la danzatrice che trascinaste da buon cavaliere dello Spirito Santo in un bar che avete trovato fra le pagine di Francis Carco: Mimì della « Bohème » invece, o Mimì Pinson. Avreste declamato così: « Oggi le sue viole, dolci come gli sperduti occhi delle « midinettes » quando la sera cala sulla babele dei « boulevards » e i pazzi violini cantano una crepuscolare canzone di distanza e di nostalgia, appassiscono con sottile grazia alla finestra che ha le tende di fiorato percalle. Rodolfo ha finito di scrivere Malek-Adie o la Danza davanti alla Scimitarra *e Colline batte alla sua piccola porta con Schaunard, filosofo pedante... ».*

Mi sembra che monsù Verona, il più « francesco » degli scrittori nazionali, vagheggi per il « bel Novecento » un ideale di bohème dorée al modo di Houssaye, di Gérard de Nerval, di Nestor Roqueplan, di Ourliac. Ma tutti sanno che accanto ad essa cra la vera bohème, quella tragica di Mürger, di Champfleury, di Barbara, di Nadar. Intendo cioè, che sia falso affermare l'essere « fratelli e compagni tutti gli artisti della penna » come ritiene il letteratissimo signore che dipinse di sè un piacevole « ritratto d'autore » in quel suo libro di un sogno errante sulle cartine geografiche di un testo per scuole elementari.

Capisco che il Lido a settembre, Hyde-Park a maggio, la « Compagnie des wagons lits et des grands express européens » i caffè della banlieue, la Settimana Santa a Siviglia, gl'incesti, gli stupefacenti siano cose da esporsi nella piazza dei Mercanti, pur col gran picchiar di petto che si fa in giro; ma chiedo che non si confondano con le altre cose.

Oggi, più che mai, in letteratura esiste un equivoco per cui due mondi diversi, due razze di scrittori sono confusi per il fatto stesso del mestiare. Ma è un inganno d'ottica; vi è il bianco ed il nero.

« Le divertissement provincial », anche se dentro siano i nomi di tutte le città europee, di molti ciarlatani da una parte; e dall'altra la fatica di pochi uomini serii che hanno un pensiero originale da difendere, che hanno impegnata la vita ad illuminare qualche coscienza su talune questioni particolari, che vivono talora « in istanze piccole e scure » ma non ne fanno una tragedia come don Massimo Caddulo che si avvelena di nicotina negli appartamenti dei grandi alberghi.

Non ripetono nemmeno, ad uso proprio, quelle parole di Balzac ad una dama: « Aujourd'hui l'écrivain... a revêtu la chlamyde des martyrs » col seguito; lasciano che queste acque profumate le versi lord Pepe nelle rotondette orecchia delle Maddalene novecentesche.

Insomma, noi che non attendiamo nulla dal messianismo di una vita che cominci domani e che viviamo serenamente il nostro compito quotidiano crediamo che chi scrive insegna, e che l'insegnamento e l'esempio siano cose molto serie specie in questo secolo, il quale sarà anche bello ma che soprattutto è un secolo di pedagogia.

E diciamo che fra Laire, la Legione Straniera degli scrittori italiani e noi vi è qualche differenza.

DON MARZIO
cavaliere napoletano.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale — Pinerolo 1927